

LA REVISIÓ DE LA PRÒPIA OBRA EN ELS ESCRIPTORS CONTEMPORANIS: NOTES PER A UNA TIPOLOGIA DE MOTIUS

Joan R. VENY-MESQUIDA
Universitat de Lleida

UNES NOVES ACTITUDS

Segons un destacat crític geneticista, l'estudiós Graham Falconer, sembla que cal fixar en algun moment al voltant del pas del segle XVIII al XIX «a shift in attitude on the part of many European writers (and, later, among their critics) towards the material traces of the compositional process» de les seves obres.¹ En efecte, sembla que durant el període 1750-1830 es va imposant entre bona part dels escriptors una presa de consciència del valor material dels escrits propis previs a la publicació dels seus textos. De tal manera que cap a la segona meitat del XIX és una pràctica habitual entre els escriptors guardar els seus *working papers*, de donar-los a amics a tall de valuosos presents, o fins i tot de vendre'ls a col·leccionistes. Indicis, doncs, que d'una manera o altra l'escriptor i el seu entorn cultural valoren l'entitat documental i física d'aquests papers.

Per a la consolidació d'aquesta actitud és evident que «a renewed awareness of the poet as conscious craftsman, as a worker in and on language, was required» (recordem *The Philosophy of Composition* de Poe i la inevitable influència posterior d'aquest text teòric): la conservació dels materials previs a la publicació dels seus textos, des dels primers esborranys fins als darrers originals autògrafs, és l'aval d'aquesta nova concepció.² Per la seva banda, el «trafiquig» d'aquests documents entre escriptors, col·legues i crítics, gràcies, entre altres motius, a la millora del funcionament dels correus (el segell de correus és un invent britànic que començà a usar-se el 1840), així com la fixació del procés d'edició i la intervenció dels correctors d'estil, degué afavorir també un major intercanvi d'opinions sobre aquest material, intercanvi que influiria també en el procés composicional de les obres.

Un preciós fragment de les memòries de Stephen Zweig que no em sé estar de citar aquí recull exactament aquest clima: «Amb el mateix instint gregari amb què tot el nostre grup literari escrivia, havíem anat a la caça de signatures dels poetes, actors i cantants d'aleshores; si bé la majoria de nosaltres abandonà aquest esport i l'art poètica juntament amb l'escola, en el meu cas, la passió per aquestes ombres terrenals de les figures genials encara augmentà i s'a-

1. FALCONER, Graham (1993): «Genetic criticism», *Comparative Literature*, vol. 45, núm. 1 (hivern), p. 8.

2. FALCONER, Graham: «Genetic criticism», cit. p. 9.

profundí. Les meves signatures m'eren indiferents i tampoc no m'interessava la quota de fama o d'apreciació internacional d'un home; el que jo buscava eren els manuscrits originals o els esbossos de poesies o composicions, perquè el problema del naixement d'una obra d'art, tant en les seves formes biogràfiques com psicològiques, m'ha preocupat sempre més que qualsevol altre. Aquell misteriós segon de transició en què un vers, una melodia, passa del món invisible, de la visió i de la intuïció d'un geni al món terrenal mitjançant la fixació gràfica, ¿on es podia sotjar i comprovar sinó en els textos originals dels mestres, obtinguts a força de lluita o engendrats en estat d'èxtasi? No se sap prou d'un artista quan se'n coneix només l'obra feta, i m'adhereixo a les paraules de Goethe quan deia que, per a entendre les grans creacions, cal veure-les no tan sols en la seva conclusió, sinó també observar-les en la seva gènesi. Però també m'impressiona d'una manera purament visual un primer esbós de Beethoven, amb els seus traços fogosos i impacients, la seva barreja caòtica de motius començats i rebutjats, amb la fúria creadora, comprimida en quatre gargots a llapis, de la seva naturalesa demoníacament desbordant: m'impressiona físicament perquè el sol fet de veure'l m'impressiona molt espiritualment; puc mirar-me fascinat i enamorat un full jeroglífic com aquest de la mateixa manera que d'altres contemplen un quadre acabat. Una pàgina de galerades de Balzac, en què gairebé cada frase és esquinçada, cada línia és rompuda de nou, el marge blanc és rosegat de color negre amb ratlles, signes i mots, representa per a mi un Vesuvi humà; i veure per primera vegada en el seu text original, en la seva primera forma terrenal, una poesia que havia estimat durant anys, em desperta un sentiment de respecte religiós; amb prou feines goso tocar-la. A l'orgull de posseir uns quants fulls d'aquests, s'hi afegia encara l'encant gairebé esportiu d'aconseguir-los, d'acaçar-los en subhastes i a través de catàlegs; quantes hores d'emoció dec a aquesta percaça, quantes casualitats excitants! Aquí, hi arribava un dia tard; allà, una peça cobejada resultava falsa; després es produïa un altre miracle: tenia un petit manuscrit de Mozart, però la meua alegria no era completa perquè n'havien arrencat una tira amb notes de música. I vet aquí que, de cop i volta, aquesta tira, tallada per un vándal amorós feia cinquanta o cent anys, apareixia en una subhasta a Estocolm i es pot tornar a completar l'ària exactament com l'havia deixada escrita Mozart cent cinquanta anys abans. És cert que en aquella època els meus ingressos per treballs literaris no bastaven per a grans despeses, però tots els col·leccionistes saben com s'acreix el plaer de posseir una peça quan un ha de renunciar a altres plaers per aconseguir-la.»³

Ens trobem, doncs, davant una sèrie d'actituds (conservació, revisió, assessorament) que si bé podien haver-se donat fins aleshores de forma més o menys esporàdica, amb major o menor sort segons la tradició,⁴ a partir d'un determinat moment, ja més avançat el segle XIX, es poden documentar abastament. En aquest estudi intentaré de descriure els paràmetres que poden motivar l'actitud «revisió», amb exemples extrets d'aquells autors de la nostra literatura de què disposem d'edicions crítiques o d'altres de què tinc informació de primera mà. Com que la intenció és atiar l'«esperit crític» respecte de l'autoria de les obres literàries con-

3. ZWEIG, Stefan (2001): *El Món d'ahir: memòries d'un europeu*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 204-206; agraïxo a la Dra. Glòria Casals la referència d'aquest text.

4. L'interès pel procés d'elaboració és el que justifica edicions com la de Federico Ubaldini (1642), *Le rime di Francesco Petrarca estratte da un suo originale...*, Roma, Stamperia del Grignani, considerada com «il primo esempio assoluto di edizione genetica di un testo» (Vid. SEGRE, Cesare (1996): *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, dins MUÑOZ, María de las Nieves / AMELLA, FRANCISCO (cur.): *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e Testi costruiti, Atti del Seminario Internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995)*, Barcelona: Universitat de Barcelona; Firenze: Franco Cesati Editore, p. 11-21). Segre cita exemples de reescriptura d'obres ja des dels clàssics sobretot a les ps. 13-15. Vid. també BRAMBILLA AGENO, Franca (1984² [1975]): *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova: Antenore, esp. ps. 218-244.

temporànies i, de retop, de la bondat de les edicions d'aquestes obres, he intentat que els exemples adduïts —la nòmina dels quals serà, per raons òbvies d'espai, incompleta— siguin paradigmes de la idea que simbolitzen i, alhora, representin abastament els gèneres (poesia, narrativa, teatre, dietaris i epistolaris) i tendències (des del Modernisme fins als nostres dies) de la literatura catalana contemporània.

ACTITUD «CONSERVACIONISTA»

Abans de començar a descriure els fonaments de l'actitud que, amb permís dels ecologistes, podem anomenar «conservacionista», cal fer una sèrie de precisions. En primer lloc, que com és natural no tots els autors palesen aquesta voluntat, de manera que no només no es preocupen de guardar una còpia dels originals «definitius» un cop donats a l'editorial per a la seva publicació sinó que no tenen cura —o interès— a guardar els materials previs a aquests originals. D'aquí que sigui força habitual que es conservin materials autògrafs de les obres no impreses en vida de l'escriptor, en major o menor grau d'elaboració. En la seva edició de l'últim manuscrit complet conservat —no pas definitiu— de la *Nausica* maragalliana, per exemple, Riba començava la relació dels criteris d'edició del text amb les paraules següents: «La *Nausica* de Maragall és una obra pòstuma. Gràcies a això, el manuscrit autògraf del poeta no ha desaparegut com la majoria dels de les obres publicades en vida seva».⁵

En segon lloc, que, com és evident, la consciència de passar a la posteritat es realitza, a l'hora de conservar esborranys i esbossos, de forma selectiva. La por dels autors a mostrar-se «en sabatilles», a deixar veure la «rebotiga de l'escriptura», segons dues expressions certament pedestres però gràfiques, els mena a seleccionar allò que val la pena de «salvar» i allò que no, allò que en algun moment pot arribar a veure la llum pública i allò que no. Quan el poeta J. V. Foix, per exemple, escriu les prosas de *Tocant a mà...*, entre finals dels 60 i el 1972, data de la seva publicació, el poeta té gairebé 80 anys i és un escriptor consagrat que comença a rebre mostres de reconeixement públic i oficial. Com és sabut, si hem de creure el poeta mateix, les idees germinals d'aquestes prosas es trobaven en unes llibretetes apaïssades d'hule negre que el poeta omplí d'anotacions en un període més o menys dilatat que el poeta fixà simbòlicament al voltant de l'any 1918, quan ell en tenia 25. El cas és que Foix, en plenitud de facultats i en plena consagració com a escriptor, decidí de conservar tant les primeres temptatives mecanoscrites com la còpia dels originals donats a Edicions 62 per a la publicació de *Tocant a mà...*, però de destruir les famoses llibretetes —suposadament perquè «no li agrad[av]en les autobiografies»— quan es va ensumar que aquestes podien interessar al públic, si més no a un determinat públic erudit.⁶ L'actitud és similar a la del poeta romàntic txec Karel Hynek Mácha, que publicà en vida sols una selecció dels seus diaris i quaderns de notes; aquests diaris s'editen encara «amb llacunes considerables», segons explica Jakobson, «a

5. Vid. MARAGALL, Joan (1983): *Nausica*, text establert [...] per Carles Riba [Universitat de Barcelona, tesi doctoral, 1938]; ed. a cura d'Enric Sullà, Barcelona: Ariel, p. 57.

6. FABRÉS, Xavier (cur.) (1995): *J. V. Foix – Narcís Comadira*, Barcelona: Laia, p. 25. Vid. MOLAS, Joaquim (1995): *Sobre els dietaris de J. V. Foix dins Obra crítica / I*, Barcelona: Edicions 62, p. 435 [versió corregida de *Notes sobre els dietaris de J. V. Foix*, dins A. V. (1995): *Cinc aproximacions a la cultura catalana del segle xx: Miró, Picasso, Mompou, Riba, Foix*, Barcelona: Diputació, p. 87-110].

fi que la joventut somiadora que admira l'estàtua de Myslbek a Petřín [monument a Mácha de l'escultor txec a un turó de Praga] no pateixi una decepció».⁷

La qüestió és que l'opció per la cura a conservar les diferents versions per què ha passat el procés de composició dels seus textos abans de ser publicats troba cada vegada més l'acceptació, en termes generals i amb les precisions i matisacions que convinguin, entre els escriptors. Carles Riba, en algun moment, condicionat amb tota probabilitat per la pròpia situació personal d'exili, no parla sols de *conservar* sinó fins i tot de *salvar*: «estimat amic», diu en una carta a Pierre Rouquette del 1940, «us prego que em guardeu en dipòsit aquests poemes [mecanoscrits, no conservats], en part inèdits, de la meua dona i meus. Ignoro si mereixen d'ésser salvats; però sens dubte *cal fer l'acte de fe* d'intentar salvar-los!».⁸ I això, com ja he dit, pel nou valor material conferit, tant per l'autor com per la societat, a aquests documents. Quan la filla d'un «famos col·leccionista d'autògrafs» de Vic trameta una carta al mateix Riba, el 1944, demanant-li una signatura autògrafa, aquest li contesta: «El meu germà Antoni em comunica l'amable lletra de V. demanant un autògraf meu. No tenint l'àlbum de V. per a omplir-ne directament una pàgina, penso que li poden fer gràcia —i al capdavant són l'autògraf més autèntic— aquests dos fulls de bloc en els quals hi ha els diversos estats pels quals ha passat un poemeta meu fins arribar a la seva redacció considerada definitiva.»⁹

Aquesta actitud es pot documentar gràcies a dues maneres de fer confluents: d'una banda, perquè la mateixa cura que dediquen els escriptors als seus autògrafs literaris la dediquen també als seus papers privats (correspondència, dietaris, quaderns d'anotacions, etc.), i de l'altra, perquè el valor d'aquests papers privats assoleix en algun moment un reconeixement, si no de la societat en general, com a mínim dels *happy few* del *staff* intel·lectual de cada comunitat, els quals conserven per exemple les cartes rebudes dels escriptors com si fossin originals autògrafs dels seus textos de creació.

Una mostra significativa de la primera conducta en pot donar l'abast exacte, d'aquesta valoració, un abast en què la consciència del paper de l'escriptor dins la societat i, per tant, de «passar a la posteritat» juga un paper clau. En una nota a una carta trobada dins el testament de Carles Riba, l'humanista diu: «Carta escrita en 1943 a Francesc Cambó, i que a darrera hora vaig desistir, per dignitat, d'enviar. A fer-ne l'ús, després de la meua mort, que es cregui convenient; però prohibeixo que es destrueixi».¹⁰ De vegades, aquesta actitud abraça fins i tot papers de menor transcendència personal: «He pensat», diu Riba a Marià Manent en una lletra del 23 d'octubre del 47, «que us serà plaent de tenir, per al vostre arxiu, unes darreres proves del vostre pròleg a les meves Estances».¹¹ Sense la constatació d'aquesta actitud, com podríem justificar el valor que podien tenir per a Manent les proves d'un pròleg a un llibre de Riba?

Del valor que la societat confereix a la correspondència dels escriptors, en dona fe el cas de Joan Fuster, l'epistolari del qual, en curs de publicació,¹² arribà a aplegar més de vint mil cartes, o el de Carles Rahola, que, com és sabut, va conservar i arxivar meticulosament les més de cinc mil cartes que va rebre de més de mil corresponents epistolars. La importància que per

7. Segons JAKOBSON, Roman (1989 [1933-1934]): *Què és la poesia?*, dins *Lingüística i poètica i altres assaigs*, Barcelona: Edicions 62, p. 126-139, la cita és a la p. 129.

8. Carta a Pierre Rouquette (24-VI-1940), recollida a GUARDIOLA, Carles-Jordi (cur.) (1991): *Cartes de Carles Riba. II: 1939-1952*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 136.

9. Carta a Antònia Maria Segura (1-XII-1944), *vid.* GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 265; també 266 i 267.

10. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit., p. 260 n. 1.

11. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 313; *vid.* també la p. 307, n. 2.

12. FUSTER, Joan (1998, 1999, 2000, 2001 i 2002): *Correspondència* (5 vols.), Barcelona, 3 i 4.

a Rahola tenia aquest contingent epistolar queda clara en una anotació privada que va fer la matinada del 15 de març de 1939, hores abans de ser executat per les tropes franquistes: «Guardau els Epistolaris: de Maragall, Albert, etc. Hi ha cartes d'un gran interès literari.»¹³ Segons els curadors d'una selecció d'aquest epistolari publicada darrerament, en «aquesta apreciació, Rahola es va quedar curt: les cartes tenen, sobretot, un gran interès humà i han adquirit, amb el temps, un valor històric inqüestionable.»¹⁴

Gràcies a actuacions com les de Rahola, s'ha pogut recollir una part considerable dels epistolaris d'alguns dels escriptors més importants del segle xx: la seva publicació permet que avui dia, per exemple, puguem resseguir el procés de confecció i edició de les *Elegies de Bierville*, tal i com ha fet Jaume Medina,¹⁵ o del volum carnerià *Poesia*, com ha estudiat Jaume Subirana.¹⁶

Graham Falconer ha precisat quatre factors que poden haver contribuït a la propagació d'aquesta actitud: a) l'interès per tot allò referent als orígens que es dona a partir dels homes de la darrera Il·lustració; b) la concepció de l'obra d'art, sobretot des de Goethe, com un tot orgànic amb vida pròpia, més que com un objecte estàtic i acabat; c) la necessitat dels artistes d'explicar les seves intencions a un públic cada vegada més gran en nombre i anonimat, de justificar les seves obres davant d'aquest públic (recordem que estem parlant dels anys de l'anomenada «revolució lectora»);¹⁷ i d) el que Paul Bénichou ha anomenat «*le sacre de l'écrivain*», la manera com l'art, durant el Romanticisme, substitueix la religió com a principal mitjà per expressar les dimensions humana i metafísica de l'experiència humana: si l'artista té la clau del sobrenatural, els seus papers esdevenen l'evidència material que testimonia la seva sagrada missió.¹⁸

ACTITUD «REVISIONISTA»: EL «NOU RIGOR» DE L'ESCRITOR¹⁹

La conservació dels *working papers* proporcionava als autors una visió diacrònica, «en moviment», de les diferents sincronies de l'obra d'art, que havia d'afavorir, entre altres motius, la consolidació de l'estímul «revisionista» en els escriptors. Val a dir, però, com és evident, que paral·lelament a la implantació d'aquesta actitud es preserva també la tendència contrària, la d'aquells escriptors que s'estimen més no sotmetre les seves obres, impreses o manuscrites, a cap procés de reelaboració, perquè entenen que l'estadi en què es troben dona

13. ARAGÓ, Narcís-Jordi / CLARA, Josep (eds.) (1998): *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [=PAM], la cita és a les p. 5 i 22.

14. ARAGÓ, Narcís-Jordi / CLARA, Josep (eds.): «Carles Rahola, testimoni d'una època», introducció a *Els epistolaris...*, cit. p. 22; *vid.* la ressenya de Margarida Casacuberta a «Serra d'Or» núm. 492 (desembre 2000), p. 103-104.

15. MEDINA, Jaume (1994): *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les «Elegies de Bierville»*, Barcelona: Curial - PAM, p. 107-115 i 145-181.

16. SUBIRANA, Jaume (2000): *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*, Barcelona: Edicions 62, p. 93-111.

17. WITTMANN, Reinhart (1998): *¿Hubo una revolución lectora a finales del siglo XVIII?*, dins CAVALLÓ, Guillermo / CHARTIER, Roger (dirs.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, p. 437-472, esp. p. 437-440.

18. FALCONER, Graham: «Genetic criticism», cit., p. 8-9.

19. *Vid.* BLECUA, José Manuel (1969): *Sobre el rigor poético en España*, Discurso leído el día 14 de diciembre de 1969 en la recepción pública del Dr. D. José Manuel Blecua a la RALB, Barcelona: RALB i GARCÉS, Tomás (1972): «El rigor poético de Josep Carner», dins *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*, Barcelona: Selecta, p. 185-208.

testimoni precisament del moment en què foren escrites: qualsevol retoc sobre aquestes esdevindria una tergiversació del sentit i la forma originals. Per donar fe del nou moment, són partidaris de la creació d'obres noves, més que de reelaborar les velles.

En una anotació dietarística del 6 de febrer de 1934, López-Picó escrivia: «Revisant originals per a les meves pròximes lectures he trobat textos poètics antics damunt dels quals, ara, evidentment, faria esmenes i retocs. No els he tocat. He cregut preferible el respecte absolut. Els guanys de l'experiència i de l'ofici no compensen la frescor dels anys primers i la vitalitat de la creativitat tal com fou. Recordo la pèrdua de valors originals a través de la segona versió dels *Fruits saborosos* de Josep Carner.²⁰ I la recentíssima nova versió de *La muntanya d'ametistes* de Jaume Bofill i Mates ha perdut tot el ressò directe de la vida catalana i tota l'embranchada que influí enormement l'ascensió de la nostra llengua i la seva dignificació literària.²¹ L'interès de la correcció es justifica davant dels crítics i dels estudiosos de la psicologia de la personalitat. A part d'això, sempre resulta artificiosos aplicar a un batec de vint-i-cinc anys enrere l'expressió d'avui. És preferible el poema nou que respongui a la veritat i a la meravella del present.»²² A banda dels motius arguïts explícitament, aquesta actitud lopezpiconiana recolza també en una elevada concepció de la pròpia poesia: «Enfeinadíssim», diu en una altra anotació del mateix dietari (del 10 d'agost de 1931) «en l'ordenació de les proves del meu recull antològic dels meus 25 ops. de poesia. El treball fet, vist així en conjunt i amb la perspectiva dels anys, m'ensenya i no m'avergonyeix. Estic joïós de la certesa que la meua obra no ha estat estèril i que amb ella he agitat ferments vitals i he cridat el futur sostenint la doble lluita per una expressió personal i per fer-hi apte el català, llengua en formació i no prou sensible encara als purs matisos de l'abstracció poètica».²³ I, en una altra, del 19 de febrer de 1934: «Amb motiu de la preparació de la meua pròxima lectura a l'Institut de Cultura de la dona[,] repassada la meua producció i esborronat de l'extensió i profunditat que a mi mateix em revela. Com han perdut el temps la majoria dels entretinguts i enderiats a comentar si era obscur o difícil mentre tenien davant dels ulls un ample riu vital, fluent de possibilitats essencials i generós a la fertilització de la nostra renaixença. Ho anoto objectivament, sense falsa modèstia i espantat de mi mateix».²⁴ Vull dir de passada que en una lectura dels seus poemes feta per ell mateix, convidat a explicar uns determinats versos, el poeta va haver de reconèixer que no podia, esgrimint el matusser argument que «els pensaments [surten] de vegades tan profunds, que ni els mateixos poetes que els [han] formulats [són] capaços de desxifrar-los».²⁵ I vull afegir, també de passada, que aquesta *self-complacency* li va valer judicis com el següent, escrit per Foix en una carta a Jo-

20. Sobre les diferents versions d'aquesta obra, *vid.*, per exemple, RIBA, Carles (1937): «*Els fruits saborosos*, per Josep Carner» dins *Per comprendre*, Barcelona: Publicacions de La Revista [recollit a *Obres completes* /3. *Crítica*, 2, Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 49-54]; CENTELLES, Esther (1996² [1984]): *Pròleg a Josep CARNER, Els fruits saborosos*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-26 i ORTÍN, Marcel (1986): «Sobre el progrés poètic de Josep Carner: anàlisi d'algunes variants de *Els fruits saborosos*», *Reduccions*, núm. 29-30, p. 107-135.

21. *Vid.* BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1985): «*El pla de la calma*» de la *Muntanya d'ametistes*, entre la versió original (1908) i la revisió del 1933, dins A. V.: *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 27-38 i *Id.* (1989): *Les dues «Muntanyes d'ametistes» (1908-1933)*, *Catalan Review* III, núm. 1 (juliol), p. 33-58. També TEIXIDOR, Joan (1969): «Guerau de Liost» dins *Cinc poetes*, Barcelona: Destino, esp. p. 45-46 i SERRA I CASALS, Enric (1993): «*La ciutat d'ivori*, un poema oblidat de Guerau de Liost», *Els Marges*, núm. 48 (juny), p. 109-111.

22. LÓPEZ-PICÓ, Josep M. (1999): *Dietari 1929-1969*, Barcelona: Curial – PAM, p. 44-45.

23. LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: *Dietari 1929-1969*, cit. p. 44-45.

24. LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: *Dietari 1929-1969*, cit. p. 73.

25. Segons Josep MIRACLE (1985): «Josep M^a López-Picó» dins *Mestres i amics*, Barcelona: Selecta, p. 171; reproduït a LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: *Dietari 1929-1969*, cit. p. 73 n. 1.

sep Obiols, l'1 de desembre de 1920: «[...] En Picó [...] deia ahir que En Carner és un cas insòlit sense antecessors ni successors i que la literatura moderna catalana es divideix en dos orientacions: maragalliana i post-piconiana o, com diu ell, López-piconinana. O jo no hi entenc o En Picó toca a morts. [...] Al meu parer el seu mestratge no és recomanable: li manca estructura acadèmica com a escriptor i estructura espiritual com a poeta. Tot reconeixent-li els seus mèrits superiors etc., etc.»²⁶

A banda les sobrevaloracions López-piconianes de la seva pròpia poesia, el que m'interessava de remarcar ara és el caràcter testimonial (lligat al moment de l'escriptura) que s'assigna a l'obra com a impediment o argument per a no fer-ne la revisió. Una atribució de paper testimonial que justifica també la posició de Joan Brossa: quan, el 1970, Jordi Coca li pregunta pel primer llibre que va escriure, el poeta contesta que el «llibre ha conservat, és clar, el mateix títol: *La bola i l'escarabat*. [...] Precisament aquests dies l'he posat en net i no he tocat res, només algun defecte formal que no ateny el fons, perquè jo vull que cada llibre conservi la característica exacta de quan el vaig fer. M'interessa de constatar l'evolució. Detesto els qui agafen obres antigues i les retoquen amb la mentalitat actual; l'obra antiga ha de sortir exactament tal com va ser feta, si no no té interès, és un document fals. Val més fer-ne de noves».²⁷ Criteri que ve a coincidir amb el que exposava Robert Saladrigas en un article-entrevista a «El Temps» amb motiu de l'edició «definitiva» de les seves obres a Proa. Després de reconèixer que «de vegades si rellegeixo res del que he escrit [...]—, m'arribo a admirar del fet que jo en sigui l'autor, d'una frase o d'un paràgraf o del llibre sencer», en el sentit que no s'hi identifica, manifesta el convenciment que cada llibre pertany a una època, i «respon a unes possibilitats i a un món molt concrets que ara no es poden refer i ni tan sols escriure. Per refer alguna cosa caldria reproduir la tensió, l'actitud del moment i el que sentia quan els escrivia. Quan tot això desapareix i es vol modificar alguna cosa l'únic que s'aconsegueix és falsejar i desnaturalitzar el sentit de l'obra».²⁸

Però fins i tot posicionaments tan clars i contundents com els de López-Picó, Brossa o Saladrigas poden claudicar davant la temptació pel repàs, l'examen i l'esmena de l'obra anterior. Brossa mateix, a la citada entrevista amb Jordi Coca, després de la resposta anterior, diria que «Quan faig una revisió sóc implacable; si un text no m'agrada l'estripo de seguida. Però el temps posa en relleu la coherència del conjunt de l'obra. Això em causa una gran satisfacció».²⁹ A més, l'any 1962 va fer una revisió de l'obra, tal com diu ell, «actuant amb rigor i de la manera essencial que he explicat» per tal de «constatar les ressonàncies de les meves posicions. Els ocultistes en diuen “actualitzar vivències”. Doncs, això! Perfecte!».³⁰ I quan Coca li pregunta si havia fet cap llibre amb Joan Ponç, Brossa reconeix que sí, tot i que «no recordo el nom, però sé que era bastant extens i que hi havia troballes acceptables: de tota manera, l'hauria de revisar».³¹ Tampoc López-Picó, malgrat els arguments exposats fa unes línies, a l'hora de compilar els textos per a l'edició de les seves

26. Vid. PONSATI, Agnès i Anna M. (curs.) (1994): *Correspondència Foix – Obiols*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 155.

27. COCA, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, p. 33.

28. SOLER, Marc (2002): «Robert Saladrigas o l'autor davant la seva obra», *El Temps*, núm. 951 (3-9 setembre), p. 78-79.

29. COCA, Jordi: *Joan Brossa o el pedestal...*, cit. p. 116-117.

30. COCA, Jordi: *Joan Brossa o el pedestal...*, cit. p. 117-118; també p. 128.

31. COCA, Jordi: *Joan Brossa o el pedestal...*, cit. p. 132. A més, quan Edicions 62 començà a reeditar un per un els llibres de *Poesia rasa* amb *Fogall de sonets*, la «Nota editorial» que l'encapçalava informava el lector que aquell volum obria una reedició «degudament revisada per l'autor i incloent els poemes censurats» (Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 8).

obres completes,³² no va saber estar-se de rebutjar-ne alguns, tal com va recollir Josep Miracle en la semblança que li dedicà: «hi va donar entrada amb un pròleg justificatiu [d'Octavi Saltor] en el qual desestimava públicament alguns dels seus versos de to més popular perquè no s'ajustaven al seu credo estètic del moment».³³ Semblantment, Saladrigas, segons reporta Marc Soler a l'entrevista citada, «pel que fa al llibre *52 hores*, el seu autor sí que està obert a una revisió estricta del text. I això per una raó ben senzilla: perquè el tema hi té més importància que no pas l'expressió o la forma.» O Mercè Rodoreda, que després d'afirmar, en una carta a Joaquim Molas (del 3 d'agost de 1965), «que no crec gaire en les revisions d'una obra de joventut, perquè molt sovint en comptes de millorar-la l'esgueren», admet tot seguit, referint-se als reculls de contes, que haurà de «treure alguns adjectius que no afegeixen res al text», «suprimir quatre o cinc contes que no valen la pena» i, fins i tot, que «n'hi ha uns quants que els hauré de tornar a escriure» i que «tot em donarà molta feina».³⁴

No puc tancar aquest epígraf sense fer referència, és clar, a les poètiques espontaneistes i paraulavivistes postromàntiques que postulen la perennitat de les realitzacions literàries nascudes de la inspiració pura: la creació literària dóna testimoni d'aquests moments de gràcia i per tant és intocable. «Penseu que la poesia consisteix en dir les coses tal com ragen (quan ragen en estat de gràcia)», va deixar publicat Maragall. I també: «Heu dit paraules sagrades: no les toqueu! Un cop passada la febre divina [de la inspiració], les repassareu i les trobareu potser incompletes i potser no prou ben cantades. No les toqueu.»³⁵ Però fins i tot en una poètica talcomragista d'aquest estil, els documents de treball dels seus partidaris demostren les contínues reelaboracions a què són sotmesos els seus textos. Llegim, de nou, Maragall: «I amb tot això jo tampoc no estic net de culpa d'artifici; perquè també una mesquina vanitat m'ha dut sovint a esmenar l'obra sagrada; massa ben fets són encara molts dels meus versos, amb aquesta factura exterior, profanadora de la puresa del verb inspirat, que destrueix tota la seva eficàcia.»³⁶ Carles Riba resumí magistralment aquesta tensió entre «tocar» i «no tocar» els textos: «No sugiero con todo ello que Maragall fuese un iluminado, puro anotador de lo que las celestes voces le dictaran; sino sencillamente que, como poeta, en verso y en prosa, trabajó al igual que todo el mundo: esperando lo auténtico, saliendo a su encuentro, valorando lo que recibía o en lo que se topaba, meditando y corrigiéndose, abandonándose a veces para luego arrepentirse de haberse abandonado buscando la frase con tanteos escrupulosos. Ahí estan sus manuscritos conservados; entre los pocos, el de *Cant espiritual*,³⁷ su poema cul-

32. Sobre els avatars d'aquesta compilació, *vid.* LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: *Dietari 1929-1969*, cit. concretament les anotacions següents: 17-III-1948, p. 271; 4-IV-1948, p. 271 i n. 3; 31-V-1946, p. 274; 30-VII-1948, p. 275; 16-III-1949, p. 281; 3-III-1950, p. 291; 13-III-1950, p. 291; 20-I-1954, p. 327; 20-VII-1954, p. 336; 22-IX-1954, p. 339; 3-I-1955, p. 346; 7-VII-1955, p. 352 i 5-XI-1955, p. 354. Dels tres volums projectats de les seves *Obres completes*, només n'aparegué un, que inaugurava la «Biblioteca Excelsa» (Barcelona: Selecta, 1948).

33. MIRACLE, Josep: «Josep M^a López-Picó», cit. p. 173. Octavi Saltor, a l'estudi que fa de pròleg a les *Obres completes* de López-Picó, cita algunes d'aquestes composicions excloses (*vid.* *Panorames de l'obra poètica de J. M. López-Picó*, pròleg a LÓPEZ-PICÓ, J. M.: *Obres completes*, cit. p. xxxii, LV-LVI i LIX).

34. Carta a Joaquim Molas; *vid.* el facsímil a NADAL, Marta (2000): *De foc i de seda. Àlbum fotogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Edicions 62; Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans, p. 169.

35. MARAGALL, Joan (1904): *Pròleg* a PUJOLS, Francesc: *Llibre que conté les poesies den Francesc Pujols*, Barcelona: Tobella & Costa; reproduït a MARAGALL, Joan (1981³ [1960]): *Obres completes*, vol. I, Barcelona: Selecta., p. 821a-824b; les cites són a les p. 822b i 822a.

36. MARAGALL, Joan (1905): *Del llenguatge poètic*; reproduït a MARAGALL, Joan: *Obres completes*, vol. I, cit. p. 697b-698a; la cita és a la p. 698b.

37. *VID.* VALENTÍ, Eduard (1961-1962): «La gènesi del *Cant espiritual* de Maragall», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. xxix, p. 81-117; recollit a *Els clàssics i la literatura catalana*, Barcelo-

minante, y el de *Nausica*,³⁸ tragedia de tema homérico que la muerte dejó sin la última mano del poeta.»³⁹

Sembla provat, doncs, que fins i tot entre els més reticents, s'imposa una certa tendència a sucumbir amb major o menor grau a l'impuls revisionista. És clar, tanmateix, que l'abast d'aquest impuls variarà en funció de l'autor que revisa i/o de l'obra que és objecte de revisió. En aquest sentit, si prenem com a paràmetre quantificador la «profunditat» de la revisió, caldria distingir, si més no metodològicament, tres nivells de reescriptura que he anomenat provisionalment *recreació*, *reelaboració* i *revisió*.⁴⁰

La *recreació* d'una obra n'altera la concepció original, i té com a conseqüència la dislocació del text reescrit: pensem, per exemple, en el volum *Poesia* de Carner, on la refeció comporta que algunes de les noves versions s'assemblin a les primeres com un ou a una castanya. La *reelaboració*, en canvi, afecta la materialització d'aquella idea, és a dir el procés de redacció del text: posem per cas, el que va fer Carner amb el volum de *Els fruits saborosos*.⁴¹ Altrament, el procés de *revisió* aplega els retocs finals introduïts sobre una determinada redacció del text: són les esmenes autògrafes de Foix sobre els mecanoscrits donats a la impremta per a la publicació de *L'Estrella d'En Perris*, *Darrer comunicat* o *Tocant a mà...* o els canvis executats per Riba amb motiu de la segona edició, el 1951 (la primera és del 1928), en els seus *Sis Joans*, resumits així per Carles-Jordi Guardiola: «En la nova edició [...] preferirà la doble negació; “se” a “es” davant verb; “a” davant infinitiu a “de” ([...]); el pronom feble davant el verb ([...]); preferirà “avançar-se” a “adenantar-se”, “entendrir” a “enternir”», etc., i «suprimirà algun petit paràgraf i farà altres canvis menors i de lèxic».⁴²

AGENTS PROVOCADORS D'AQUESTA ACTITUD

Quins són, en definitiva, els motius que impelleixen els escriptors a dur a terme aquests processos de refecció, de vegades de forma implacable, d'altres amb més indulgència? Ara miraré de descabellar-ne alguns d'aquests motius, a partir dels agents que els provoquen: l'evolució de l'autor, les intervencions del lector, els «vicis» de l'obra, l'adequació al codi lingüístic i literari, els condicionants del context i les característiques del canal de difusió.

na: Curial, 1973, p. 188-240. Sobretot, les notes de Glòria Casals a MARAGALL, Joan (1998): *Poesia*, ed. crítica, Barcelona: La Magrana, esp. p. 808-816 i 833-834.

38. MARAGALL, Joan: *Nausica*, ed. cit.

39. RIBA, Carles (1959): *Prólogo* a Joan MARAGALL, *Vida escrita. Ensayos*, Madrid: Aguilar, p. 9-23; recollit a RIBA, Carles (1986): *Obras completas / 3. Crítica*, 2, Barcelona: Edicions 62, p. 401-412; la cita és a la p. 406. Sobre aquest aspecte, *vid.* també CARDONA, Osvald (1971): «Elaboració» dins *Art poètica de Maragall*, Barcelona: Selecta, p. 99-112. Sobre la perduració de la lectura «innocent» de l'espontaneisme maragallià, *vid.* QUINTANA TRIAS, Lluís (1996): «Lectures de l'Elogi de la poesia», dins *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona: PAM, p. 392-408.

40. *Vid.* VENY-MESQUIDA, Joan Ramon (2003): «Sobre la reescriptura de l'obra pròpia en Espriu», *L'Avenç*, núm. 283 (juny), p. 44-48.

41. ORTÍN, Marcel: «Sobre el progrés poètic de Josep Carner...», cit. p. 107-135.

42. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 514 i 515 n. 6.

Motius provinents de l'autor

Per començar, la perspectiva que proporciona el temps comporta tot sovint canvis en la valoració de la producció literària anterior per part dels escriptors. La pròpia evolució personal i literària conduirà cada escriptor a dur a terme un o altre tipus de revisió segons el propi tarannà o la pròpia poètica. Tomàs Garcés, referint-se a Carner, va descompondre'n els graus, d'aquesta revisió: «A la preocupació, constant, de “dir millor” [que vindria a correspondre's amb el procés de *revisió* abans esmentat], s'hi» pot afegir «la de “dir d'una altra manera”, amb un altre sentit [= *reelaboració*], i la de “dir una altra cosa” [*recreació*].»⁴³

D'una banda, aquesta revisió pot respondre a una simple voluntat de «perfeccionament» estilístic, al «dir millor» de Garcés, justificada o no: és el cas de Foix, un escriptor que publica el primer llibre dins la maduresa dels 34 anys i que, als 70, revisa els textos escrits fins aleshores per tal de publicar-los en un sol volum (el de les *Obres poètiques*, de 1964). La seva revisió tendeix a depurar la redacció i la gramàtica, tal com deia ell mateix en una carta a Jaume Pla, curador de l'edició: «Ací teniu les galerades corregides. No us espanteu: n'he fet de set a vuit lectures, i potser hi hauran passat errades d'impremta. Però en els primers llibres hi havia falles de redacció que no s'avenen amb les meves exigències d'avui. I, també, de correcció.»⁴⁴

D'altra banda, els motius que justifiquen la revisió de l'obra anterior poden néixer d'una voluntat, més complexa, d'adequació al moment de la revisió. Aquesta voluntat, al seu temps, s'origina en la impressió d'«allunyament», per la mateixa evolució de l'escriptor, respecte de la pròpia obra ja publicada. Quan Espriu publica, el 1952, la primera gran revisió de la seva obra en prosa anterior a l'acabament de la guerra civil, necessita justificar en el pròleg els canvis que hi ha operat, i ho fa d'una manera molt espriuana: «Però els noto allunyats [aquells llibres d'abans de la guerra], molt remots, amb una vida a part, i d'ells em sol arribar només l'eco de les seves imperfeccions. Les quals he procurat atenuar tot el que he pogut, en endreçar-los per a aquesta sortida [edició].»⁴⁵ Una idea paral·lela a la que trobem en un altre pròleg, aquest de Carner, simptomàticament intítulat «Ell», a *La inútil ofrena* (1924), autoantologia poètica que es va fer, amb 40 anys, el príncep dels poetes i que li serví per fer una relectura de la seva obra poètica amorosa anterior:⁴⁶ «Llegeixo», hi diu en un determinat moment, «les seves provatures poètiques [les d'aquell altre Carner aliè al que fa la revisió] i em semblen més llunyanes de mi que no pas les dels vells poetes que m'han nodrit».⁴⁷ Però, en privat, Carner era molt més sever en el judici d'aquestes «provatures», fins a tal punt que en una carta de l'any anterior a Jaume Bofill i Mates aquest «allunyament» era expressat en termes d'«estranyament»: «Tot el que he escrit fins ara em produeix un cert fàstic, i no dic una certa vergonya perquè gairebé he perdut el sentiment de la meua autoria».⁴⁸

Aquest «allunyament» o «estranyament» són els agents que menen l'escriptor a «dir d'una altra manera», a «dir una altra cosa» o, simplement, a «no dir»: en el cas de Carner, són els

43. GARCÉS, Tomàs: «El rigor poètic de Josep Carner», cit. p. 199.

44. Carta del 20 d'agost del 1964 conservada a l'arxiu particular de Jaume Pla.

45. ESPRIU, Salvador (1952): «Paraules proemials» a *Anys d'aprenentatge. Laia. Aspectes. Miratge a Citeria. La pluja*, Barcelona: Selecta, p. 12.

46. CARNER, Josep (1924): «Ell», pròleg a *La inútil ofrena*, Barcelona: Editorial Catalana; reproduït per COLL, Jaume (1992): «Els llibres de poesia de Josep Carner», *Catalan Review*, vol. VI, núm. 1-2, p. 72-73. Vid. COLL, Jaume (1992): *Introducció*, a Josep CARNER, *Poesia*, Barcelona: Quaderns Crema; GARCÉS, Tomàs (1924): «Una antologia de Josep Carner», *Revista de Catalunya*, núm. 3 (setembre), p. 510-511 i AULET, Jaume (1991): «Balanc i primera relectura», dins *L'obra de Josep Carner*, Barcelona: Teide, p. 107-112.

47. CARNER, Josep: «Ell», citat; reproduït a COLL, Jaume: *Els llibres de poesia...*, p. 72.

48. COLL, Jaume: *Introducció* a CARNER, Josep: *Poesia*, cit. p. XXIV.

factors que el portarien, als voltants de la setantena, a rebutjar una part considerable dels poemes i excloure'ls del no exempt de polèmica volum *Poesia* (1957).⁴⁹ L'exclusió de determinats textos i el seu consegüent rebuig representen la revisió impossible: Mercè Rodoreda, en la citada carta a Joaquim Molas, deia que hi havia «quatre novel·les» d'abans de la guerra que volia «deixar mortes» (*Sóc una dona honrada?*, *Crim*, *Del què hom no pot fugir* i *Un dia de la vida d'un home*). El motiu?: textualment, «per dolentes».⁵⁰

Interpel·lacions del lector

Ara bé: l'impuls revisionista pot derivar també d'observacions i propostes de lectors de l'obra. Si comencem pels fets consumats, quan l'obra ja ha estat publicada, una crítica pública —els crítics, en principi, són també lectors— pot provocar revisions: acabo d'esmentar el cas d'Espriu, que es va veure empès a reelaborar *Laia* immediatament després de la seva primera publicació, motivat en bona part per alguna de les crítiques rebudes. Podríem afegir encara d'on li va venir la idea d'afegir el càntic que clou el primer acte d'*Antígona* a la segona versió: «Yo creo que existe una estrecha interdependencia entre la vida y la creación literaria. Por eso la modifiqué a lo largo del tiempo, para que permanezca como cosa viva. Las indicaciones de Maria Aurèlia Capmany y Ricard Salvat sobre el primer acto, en el sentido que faltaba algo, me fueron muy valiosas. Entonces hice el cántico.»⁵¹ I ja he demostrat en un altre lloc les repercussions que ha tingut en la història textual foixana una carta privada de Ferrater a Foix en què amablement li retreia els errors de l'edició del volum d'*Obres poètiques* i li plantejava una sèrie de dubtes lingüístics d'alguns passatges concrets.⁵²

De tota manera, és en els estadis anteriors a l'edició on les intervencions de lectors poden trobar una major resposta productiva per part de l'escriptor. D'entrada, els correctors de les editorials: Víctor Martínez-Gil ja ha estudiat algunes de les coordenades que delimiten el «diàleg» entre escriptors i correctors al voltant de l'acomodació dels seus textos a la normativa lingüística i, per tant, no hi entraré.⁵³ Em limitaré a aportar alguns exemples nous, de caire més estilístic. La prosa «N'Arcís», del *Darrer comunicat* foixià començava, en el mecanoscrit lliurat a Edicions 62 per a la seva publicació, així: «Demano per N'Arcís. Em diuen que no hi era; que ja no vivia al carrer de Dalt. —La dona li ha fugit amb una de més jove que ell. Fa temps que viuen en un mas, a les afores de Banyuls.» Francesc Vallverdú, encarregat de dur-hi a terme la correcció, degué trobar que l'al·lusió lèsbica no feia ben bé per al poeta de Sarrià, i hi va escriure, al marge, volent entendre que el femení era una errada dactilogràfica del poeta: «“un”

49. Sobre la polèmica o els posicionaments diferents davant la tasca de Carner, *vid.* GARCÉS, Tomàs: «El rigor poètic de Josep Carner», cit. p. 185-208; FERRATÉ, Joan (1976): «*Poesia*, de Josep Carner: Ressenya i vindicació», *Els Marges*, núm. 8 (setembre), p. 15-32; recollit dins *Papers sobre Josep Carner*, Barcelona: Empúries, 1994, p. 47-72; MANENT, Marià (1984): «El volum *Poesia*, primer de les obres completes», *L'Avenç*, núm. 68 (febrer), p. 52-53; SERRALLONGA, Segimon (cur.) (1986): «Les cartes entre Carner i M. Manent per a l'edició de *Poesia* (1957)», *Reduccions*, núm. 29-30, p. 18-48.

50. *Vid.* el facsímil d'aquesta carta a NADAL, Marta: *De foc i de seda*, cit. p. 169.

51. GUBERN, Román (1965): «Entrevista con Salvador Espriu», *Primer Acto*, núm. 60 (gener), p. 13-17; recollida a ESPRIU, Salvador, *Enquestes i entrevistes, I (1933-1973)*, Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 27-36, la cita és a la p. 28.

52. VENY-MESQUIDA, Joan R. (2000): «Sobre l'edició crítica de textos contemporanis: a propòsit dels textos del *Diari 1918* de J. V. Foix publicats a Quaderns Crema», *Els Marges*, núm. 67 (octubre), p. 75-108 i *Id.* (2002): «Encara sobre els textos de J. V. Foix publicats a Quaderns Crema», *Els Marges*, núm. 69 (febrer), p. 96-111.

53. Sobre aquest punt és imprescindible el treball de MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1997): «Correctors i escriptors en la literatura catalana: el concepte de coautoria lingüística», *Llengua & Literatura*, núm. 8 (1997), p. 189-218.

oi?», perquè el poeta confirmés la seva suposició o mantingués la lliçó original. I la prosa va sortir a la llum amb la proposta d'esmena de Vallverdú incorporada: «—*La dona li ha fuit amb un de més jove que ell.*» De vegades, els requeriments de l'escriptor obliguen a fer «treball de camp» al corrector: el 25 de juny de 1947, Carles Riba envia unes proves de la seva segona traducció de l'*Odissea* a Marià Manent, amb una carta on, entre altres coses, li demanava si sabia «un nom *bonic* per al quart de jornal de terra; o sigui per a la mitja vessana o mitja quartera», i afegia: «El vostre sogre potser ho sap.» L'endemà mateix, Manent li contestava que «no sé cap mot per a substituir “jornal” i penso que el meu sogre tampoc deu saber-lo»; però tres setmanes més tard, li tornava a escriure: «He consultat el meu sogre sobre el mot per designar un quart de jornal. En aquesta comarca n'usen un que potser trobareu utilitzable. És el mort *quartó*, del tot vivent.»⁵⁴

A més dels crítics i els correctors, no vull deixar d'esmentar ara un altre espècimen de lector tipificat, l'actuació del qual pot provocar, per bé que indirectament, la reelaboració d'una obra: penso en el membre del jurat d'un premi literari, i el nom que se m'acut en primera instància és, és clar, el de Mercè Rodoreda. L'any 1959, el jurat del Joanot Martorell li rebutjà *Una mica d'història*, que anys més tard revisaria i publicaria amb el títol *Jardí vora el mar*; l'any següent, el del Sant Jordi li refusà *Colometa*, que edità però el «Club dels novel·listes» de seguida, per recomanació de Joan Fuster, amb un títol diferent suggerit per l'editor (*La plaça del Diamant*), qui sap si perquè tenia present l'opinió d'un dels membres del jurat, Josep Pla, segons el qual la novel·la «portava nom de sardana»; encara l'any següent, el 1961, el jurat del mateix premi no li va concedir el guardó per la novel·la *La mort i la primavera*, que intentà refer durant dos anys i que finalment va desistir d'acabar.⁵⁵ D'altra banda, s'ha arribat a escriure que «mai no sabrem fins a quin punt les composicions que Carner presentava a certàmens poètics eren escrites pensant en la configuració dels jurats», cosa que l'hauria obligat, en reprendre els poemes més endavant, a revisar-los sense la cotilla d'aquest condicionant.⁵⁶

La referència al canvi de títol de *Colometa* pot servir per introduir encara una altra figura de lector-tipus: la de l'editor. És sabut que Pla, per a les *Obres completes* de Destino, podia arribar a allargar els seus textos senzillament perquè el contracte l'obligava que cada volum tingués entre sis-centes i set-centes pàgines. Però no penso tant en les decisions sobre aspectes més o menys puntuals, més o menys generals entre escriptors i editors, preses per aquells a instàncies d'aquests (com ara els de Foix i Espriu amb Vallverdú, els de Rodoreda,⁵⁷ Villalonga⁵⁸ i Màrius Torres amb Sales, etc.), ni tan sols en les ingerències d'alguns editors a l'hora de reeditar les obres dels autors,⁵⁹ sinó en intervencions de calatge molt més profund com en les edicions que ofereixen pòstumament les últimes versions conservades de les obres

54. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 291 i n. 4. Sobre el mot en qüestió, *vid. DCVB*; ix, p. 28.

55. *Vid. diferents materials relacionats amb aquest tema a NADAL, Marta: De foc i de seda...*, cit. p. 158-167. Sobre *La mort i la primavera*, *vid. ARNAU, Carme (1997): Introducció a RODOREDÀ, Mercè: La mort i la primavera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans; Fundació Mercè Rodoreda, p. 8-59.

56. COLL, Jaume / OLIVA, Salvador (1986): «Crítica de les variants d'un poema de Josep Carner», *Reduccions*, núm. 29-30 (1986), p. 92 n. 4.

57. *Vid. CORTÉS ORTS, Carles (2000): La contribució crítica d'Armand Obiols i de Joan Sales en la narrativa de Mercè Rodoreda*, dins el Congrés virtual celebrat els dies 27 de novembre a 8 de desembre de 2000 al centre de congressos virtual de Fitzwilliam College, Cambridge i al Campus Virtual de la Universitat Oberta de Catalunya (<http://www.uoc.edu/jocs/3/conferencia/cat/index.html>) (consulta: maig 2003).

58. *Vid. PUIMEDON I MONCLÚS, Pilar (cur.) (1993), «Correspondència entre Llorenç Villalonga i Joan Sales», Randa*, núm. 34, p. 133-159.

59. *Vid. VENY-MESQUIDA, Joan R.: «Sobre l'edició crítica...» i «Encara sobre els textos...», citats.*

d'uns autors que, o encara no les havien donat per definitives, o encara no n'havien establert l'ordenació última. Sense voler entrar a fer cap valoració, és de rigor citar com a exemples del primer cas les edicions de *La mort i la primavera* o de *Isabel i Maria* rodoredianes,⁶⁰ la de *La tardor a muntanya. Darreres poesies* de Guerau de Liost⁶¹ o la de *La bruixa i l'infant orat* de Villalonga.⁶² D'entre els del segon, destaca l'ordenació de l'obra poètica de Màrius Torres que va fer Joan Sales, segons sembla pel seu compte, si hem de creure l'opinió expressada per Mercè Boixareu a la seva biografia del poeta: «aquests 96 poemes, són ordenats pel mateix Sales en cinc llibres, segons un ordre cronològic.»⁶³ Si a l'hora de definir el paper dels correctors s'ha arribat a parlar de «coautoria lingüística», crec que es podria encunyar un concepte paral·lel per designar aquestes intromissions: el de «coautoria editorial».

En un altre sentit i amb un abast diferent, val la pena de recordar aquí que de vegades fins i tot els tipògrafs poden pressionar els autors a fer canvis: és el cas de Camilo José Cela, que va introduir variacions en una edició de bibliòfil per qüestions purament tipogràfiques: «vaig trobar-me», deia Jaume Pla, que li editava el *Viaje a la Alcarria*, «que l'obra estava dividida en onze capítols i que d'aquests, sis començaven amb la lletra E i tres amb A. Com que jo volia fer la vinyeta de cada capítol introduint-hi una gran capital, la profusió de Es era inacceptable. Doncs bé, C. J. C. va variar el començament d'aquests capítols i tots varen començar amb una lletra diferent.»⁶⁴

Però a banda d'aquests lectors tipificats és habitual que l'escriptor mostri les proves dels seus llibres a altres persones de confiança per acabar d'afinar el text. El mateix Foix, per exemple, reporta una anècdota significativa en aquest sentit: «Doncs li vaig dir a Carles Riba: "Mireu-me si hi ha cap errata damunt les proves" [de *KRTU*]. S'ho va mirar i vaig veure que havia ratllat un mot i l'havia substituït per un altre. Pel respecte que em mereixia —malgrat de ser de la meua mateixa edat— no li ho vaig comentar. M'havia tret un mot i l'havia canviat per un altre, al qual jo sempre he estat contrari i que he conservat tanmateix a totes les edicions posteriors per respecte a en Riba. Va substituir en una prosa el mot *graons* per *esglaons* que és el mot que posa en Fabra com a primordial al *Diccionari*. No he gosat mai treure els *esglaons* de Riba, quan a tot arreu jo utilitzo *graons* menys en aquell text, per tal de respectar en Riba.»⁶⁵ En un sentit més radical, tothom recorda que quan les *Sàtires* de Guerau de Liost eren ja en paginades, l'autor en retirà les del llibre quart, els «Diàlegs clericals», per uns certs escrúpols religiosos però, sobretot, per una carta de Carner del 23 de juny de 1927 en què li havia dit: «Hi capellaneges i hi disputes petitament, enlloc de l'alternança de zel i de dicteris que hauria emprat, en aquests casos, un profeta. T'acostes a una banalitat de to (i de vegades de

60. RODOREDÀ, Mercè (1986): *La mort i la primavera*, a cura de Núria Folch i Pi, Barcelona: Club editor i Id. (1991): *Isabel i Maria*, a cura de Carme Arnaú, València: Tres i Quatre. Sobre la primera, *Vid.* FOLCH, Núria (1986): «Notícies de *La mort i la primavera*», *Serra d'Or*, núm. 318 (març), p. 53-54; sobre la segona, la ressenya de Jordi Castellanos a *Els Marges*, núm. 46 (juliol 1992), p. 125-126.

61. LIOST, Guerau de (1984): *La tardor a muntanya. Darreres poesies*, a cura d'Enric Bou, Barcelona: Empúries.

62. VILLALONGA, Llorenç (1992): *La bruixa i l'infant orat*, a cura de Josep A. Grimalt, València: Tres i Quatre; *vid.* la recensió de Víctor Martínez-Gil a *Els Marges*, núm. 48 (juny 1993), p. 121-122.

63. BOIXAREU, Mercè (1968): *Vida i obra de Màrius Torres*, Barcelona: Selecta, p. 47. Sobre la intervenció de Sales en l'obra de Torres, *vid.* FOLCH, Núria (1994): «Sobre l'edició "canònica" de la poesia de Màrius Torres», *Serra d'Or*, núms. 411 i 412 (març i abril), p. 43-45 i 43-45 i la rèplica de PRATS I RIPOLL, Margarida (1994): «Sobre els "despistaments fàcils i fatals" de *Poesies i altres escrits* de Màrius Torres», *Serra d'Or*, núm. 415-416 (juliol-agost), p. 75-78.

64. PLA, Jaume (1989): «Camilo José Cela» dins *Famosos i oblidats*, Barcelona: La Campana, p. 45.

65. FABRÉS, Xavier (cur.), J. V. Foix – *Narcís Comadira*, cit. p. 21-22; versió d'Albert Manent a J. V. Foix, Barcelona: Labor, 1992, p. 37.

propòsit) que contrasta amb la resta del llibre, on són abundantíssims els grans encerts.»⁶⁶ I això que, aleshores, el llibre quedava «sense el terç sexe de la humanitat», com digué el mateix Bofill i Mates, i deixava insatisfetes les expectatives obertes a les tres darreres estrofes de la «Sàtira proemial», en què es dirigia als clergues i anunciava una quarta part en darrer terme inexistent.⁶⁷

La sollicitud d'assessorament als amics o a les autoritats literàries del moment afecta no només les proves editorials dels textos sinó també, i sobretot, les provatures prèvies a la redacció autògrafa «definitiva». Als epistolaris dels «grans» escriptors catalans del segle xx abunden els consells als escriptors, novells o consagrats, que demanen un judici acreditat sobre les seves provatures literàries. Tinguem present, sense anar més lluny, el diàleg que estableixen Carles Riba i Marià Manent amb Josep Carner al voltant de la refecció de l'obra d'aquell, amb motiu de l'edició de *Poesia*.⁶⁸ O les contínues apreciacions epistolars de Joan Sales a Màrius Torres sobre els poemes que aquest li va anar enviant al llarg dels darrers anys de la seva vida.⁶⁹ O les freqüents indicacions de Joan Prat a Mercè Rodoreda, executades no només per carta sinó sobre els mateixos autògrafs rodoredians.⁷⁰

L'abast d'aquests consells pot anar des de les observacions generals, com les que fa Riba a Rosa Leveroni sobre les *tannkas* de la poeta,⁷¹ fins a les puntualitzacions sobre passatges concrets, com el següent, dels mateixos interlocutors: «Permettez-moi de vous conseiller» diu el poeta a la poeta, «un peu plus de sévérité dans le choix de vos adjectifs. Parfois tel épithète est trop le premier venu, et par là dénonce son rôle —qui n'est pas celui qui lui revient— le mot sous lequel se cache la soudure des éléments du vers. Par exemple: “torrent de folles aigües”. *Folles* ici ne dit rien qui ne soit suggéré par *torrent*; l'adjectif qui irait le mieux à *aigües* serait... je ne sais quel, mais quelque adjectif inattendu se rapportant à la valeur symbolique de l'image, et qui la dégagerait d'une façon nette, brusque; qui, en somme, lui ferait dominer le vers entier.»⁷²

Val a dir que no sempre les intervencions de l'autoritat literària competent són del tot afortunades (recordeu els «esglaons» ribians) ni els suggeriments proposats són del tot encertats. A la famosa llista ja esmentada que Ferrater envià a Foix amb motiu de les errades de les *Obres poètiques*, aquell preguntava si el vers 9 del sonet de *Sol, i de dol* que comença «Fugiré carrer enllà» havia de dir «Jep» o «Gep»: o Ferrater no va entendre que la forma amb ·j· era

66. Vid. MANENT, Albert (1978): *Jaume Bofill i Mates, Guerau de Liost. L'home, el poeta, el polític*, Barcelona: Edicions 62, p. 168 i 205 n. 211. La primera edició de les *Sàtires* és feta a Barcelona: Revista de Poesia, 1927; actualment se n'ha fet una reedició (Barcelona: Quaderns Crema, 1999) que, volent respectar «el desig de l'autor», segons diu l'anònima «Nota de l'editor», no inclou els poemes de la quarta part.

67. MANENT, Albert: *Jaume Bofill i Mates*,..., cit. p. 168 i 205 n. 210; sobre els «Diàlegs clericals», vid. COMAS, Antoni (1968): «Les “Sàtires clericals” de Guerau de Liost», dins *Assaigs sobre literatura catalana*, Barcelona: Tàber, p. 205-229.

68. Vid., sobretot, SERRALLONGA, Segimon: «Les cartes entre Carner i M. Manent...», i MANENT, Marià: «El volum *Poesia*...», citats.

69. SALES, Joan (1976): *Cartes a Màrius Torres*, Barcelona: Club editor, passim. Les que s'han conservat de Torres a Sales foren publicades per aquest a la quarta edició dels poemes torresians (Barcelona: Ariel, 1964). Margarida Prats va publicar-ne encara dotze més d'inèdites dins TORRES, Màrius: *Poesies*, Barcelona: Edicions 62, 1993¹ i Edicions 62 - Empúries, 1998².

70. Vid. per exemple, ARNAU, Carme (1997): *Introducció a Mercè RODOREDÀ, La mort i la primavera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans; Fundació Mercè Rodoreda, p. 21, n. 17 i les notes de Joan Prat als capítols a la darrera versió. També NADAL, Marta: *De foc i de seda*, cit. passim.

71. LEVERONI, Rosa (1973): *Un epistolari de Carles Riba (1940-1942)*, dins A. V.: *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona: Institut d'Estudis Hel·lènics; Departament de Filologia Catalana; Edicions Ariel, p. 190-191, 194-195 i 196-197; cartes incorporades per C.-J. Guardiola a *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 123, 179 i 187.

72. LEVERONI, Rosa: *Un epistolari*..., cit. p. 198; recollida a GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 194.

l'hipocorístic de «Josep» (tal i com confirmava Foix en la resposta a aquesta llista) o en volia la constatació explícita de Foix.⁷³ I val a dir també que, potser per això mateix, el grau d'acceptació de l'«aconsellat» és variable. El 12 d'octubre de 1948 Carner contesta una carta de Mercè Rodoreda (en què aquesta li demanava el seu parer sobre un sonet que acabava d'escriure) amb una lletra que començava: «Oh gloriosa Mercè! / Després del que em caldrà dir-vos podeu acollir-vos a qualsevol d'aquestes solucions: / Fer bondat. / Fer com si tal cosa. / Enviar-me al botavent, o bé, com diuen els mallorquins, a fregir ous de lloca.» I continuava amb una llista de les parts que feien que el sonet fos «no solament bo, sinó extraordinari» i una altra amb les parts que calia «tocar». Entre d'altres, el que Carner considerava una rima *per l'occhio*: «El vers 4: *primavères* no consona pas amb *espères*, *passatgères* i *vinguères*, llevat que pronunciem el sonet amb accent lleidatà.» I li proposa de substituir el vers «espectre de les seves primaveres?» per «d'aquelles primaveres matineres?» Però Rodoreda, quan li envia la rèplica dos dies més tard, després d'agrair-li «profundament» les solucions proposades, argumenta la seva pronunciació de «primaveres» amb *e* tancada: «Potser no faré bondat amb *primavères*. És una qüestió de punt d'honor: havíem discutit la pronunciació amb A[rmand]. O[biols]. A. O. pronuncia amb è oberta. Jo, sempre havia dit *primavéra* i sempre ho havia sentit a dir així a Barcelona. Per tal de respondre a l'atac d'A. O., vaig constituir un dossier extens. Verdaguer, Costa i Llobera, Alcover, Segarra, Arderiu, Vinyoli, Oliver i d'altres diuen *primavéra*.⁷⁴ A més a més *primavères matineres* em sembla que lleva una mica d'emoció a l'estrofa. *Íntimament* ho rebutjo. *Fora que m'ho imposéssiu*. No us enfadeu!» I continuava amb una amenaça: «he acordat de sotmetre-us tots els sonets que d'ara endavant faré. Només així podré dormir tranquil·la. Si mai publico el llibre, ho faré constar al primer full.»⁷⁵

Detecció d'errors del text

Del ventall de possibles sentits a què pot fer referència l'afirmació de Rodoreda on rebutjava les seves novel·les d'abans de la guerra «per dolentes», un sens dubte és el de «mal escrites», des d'un punt de vista estilístic: caldrà tenir present ara aquella concepció de l'escriptor com a artesà treballador del llenguatge a què em referia al principi d'aquest estudi, per poder esbrinar els factors originats en el missatge mateix que obliguen els escriptors a fer-hi canvis.

a) Aquests factors poden provenir en primer lloc de qüestions semàntiques del text. Dins d'aquestes, ocupa un lloc privilegiat la detecció del que la retòrica clàssica anomenava vicis contra la *perspicuitas*, és a dir, contra l'obscuritat i l'ambigüitat del text. La reacció dels autors a favor de la claredat i la precisió és, en general, notòria. De vegades, gairebé, com en el cas d'Espriu, fins a l'obsessió, tal i com van subratllar ja fa temps Joaquim Molas,⁷⁶ Francesc Vallverdú⁷⁷

73. Vid. VENY-MESQUIDA, Joan R. (2001): *J. V. Foix: l'avantguarda eclèctica*, dins PONT, Jaume (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 211-219, esp. p. 218 n. 20.

74. Els materials del ALDC donen la raó, en aquest punt, a Rodoreda: la pronúncia majoritària al territori català és amb la /e/. Agraeixo al meu pare la diligència amb què m'ha facilitat aquesta informació.

75. Vid. els facsímils d'aquestes cartes a NADAL, Marta: *De foc i de seda*, cit. p. 122-123, d'on cito. El volum de sonets de Rodoreda i l'epistolari creuat amb Carner al voltant d'aquests poemes ha estat editat darrerament per Abraham Mohino i Malet a RODOREDÀ, Mercè (2002): *Agonia de llum*, Barcelona: Angle Editorial.

76. MOLAS, Joaquim (1966): *Pròleg a ESPRIU, Salvador, Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, esp. p. 11.

77. VALLVERDÚ, Francesc (1968): «La llengua de Salvador Espriu» i «Sobre l'evolució de la llengua en Salvador Espriu», dins *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona: Edicions 62, p. 151-153 i 171-181 resp.

o Antoni M. Badia,⁷⁸ i, més recentment, Víctor Martínez-Gil i Gabriela Gavagnin.⁷⁹ Ho admestia ell mateix, en una entrevista amb Romà Gubern, del 1965: «Mi lengua es difícil porque es exacta, precisa. A veces he pasado meses buscando una palabra. Tanteo, pulo, busco hasta estar seguro de haber encontrado la palabra exacta. Yo me he planteado la lengua com un problema matemático e intelectual.»⁸⁰

Un altre grup de motius afectant la semàntica del missatge prové de les incoherències internes del text: si, com és sabut, la coherència és requisit per a la «veracitat» literària, els escriptors s'alcen tot d'una a favor de la congruència. Sense arribar a la porfídia espriuana, és normal que una de les tendències evidenciada pels autors a l'hora de revisar els seus textos es materialitzi en la preocupació per la coherència de les parts amb el que Greimas anomenà la «isotopia discursiva».⁸¹ Preocupació que ja ha subratllat Marcel Ortín en el seu estudi de les variants de *Els fruits carnerians*.⁸² Aquesta voluntat d'adequació dels significats dels mots al sentit global del text la trobem també en el següent fragment de carta de Riba a Rosa Leveroni sobre les *Elegies* (de l'1 de juliol de 1941): «Mon ami [es refereix a ell mateix] me confiait aussi que, si jamais il doit envisager une édition de ses élégies, il en corrigera quelques passages. Par exemple, dans la III^e là où il disait: “i ens oblidés el temps” il écrira “i ens acuités el t.”, ce qui lui paraît plus congruent. Et dans la V^e, le quatrième vers sera refondu comme suit: “com la meva sang ara s'oblida, i jo s'e” [allà on deia “que ara la meva sang té d'oblidar-se i fluir!”].»⁸³

La preocupació per la congruència interna del text s'estén també necessàriament a les incoherències externes o referencials del missatge. Només un exemple, d'aquesta evidència: quan Riba prepara la segona edició esmentada dels *Sis Joans*, hi detecta «un parell d'errors greus en coses de natura» deguts, segons explica a Josep Maria Boix i Selva en una carta del 4 d'agost de 1951, «mig per inexperiència de noi de ciutat, mig perquè el delit de contar i la progressió del drama se m'enduïen», que consistien, segons Carles-Jordi Guardiola, a fer «cantar els rossinyols de nit».⁸⁴

b) La detecció d'errors contra la *compositio*, contra els aspectes formals del missatge afavoreix també sobremanera, en segon lloc, i paral·lelament als aspectes semàntics, una reelaboració dels passatges viciats. D'aquí una actitud com la d'Ungaretti, que, a la «Nota» a la segona edició de *Sentimento del tempo* (Roma, 1936), escriu: «Nel ristampare questo volume ([...]) ho fatto qua e là, per non perdere una mia pessima abitudine, alcuni ritocchi di forma»; o en el volum d'obres completes que intitulà *Vita d'un uomo*, després de transcriure la «Nota» a la primera edició de *L'Allegria* (Milà, 1931), i d'haver-ne citat les diferents edicions, diu, en boca del curador: «Siccome il lupo perde il pelo, ma non il vizio, l'autore che pure aveva chiamato le sopradette, edizioni definitive, non ha saputo resistere ogni nuova volta a qualche ritocco di forma».⁸⁵

78. BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1980): *Salvador Espriu, ordenador de mots en extensió i en profunditat*, dins *Homenatge a Salvador Espriu amb motiu d'ésser-li conferit el grau de Doctor Honoris Causa de la Universitat de Barcelona el 10 d'octubre de 1980*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 31-125, esp. p. 97-107.

79. MARTÍNEZ-GIL VÍCTOR / GAVAGNIN, Gabriella (1992): *Introducció a ESPRIU*, Salvador: *Laia*, Barcelona, Edicions 62, esp. p. VII-XLI.

80. GUBERN, Román: «Entrevista con Salvador Espriu», cit. p. 29-30.

81. GREIMAS, A. J. (1976): *Maupassant: La semiologie du texte. Exercices pratiques*, París, Du Seuil; trad. cast. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Madrid, Paidós Ibérica, 1983, p. 43-46.

82. ORTÍN, Marcel: «Sobre el progrés poètic de Josep Carner...», cit. p. 107-135, esp. 112-114.

83. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 180. La primera cursiva és meva.

84. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 514; la interpretació de Guardiola és a la p. 515 n. 6.

85. Textos recollits dins *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura de Luciano Piccione, Milà, Arnoldo Mondadori, 1986¹² [1969], p. 527-528 i 540-541. *Vid.* també les notes del poeta mateix a aquests dos llibres, escrites expressament per al volum compilatori, esp. p. 528 i 541.

Salvador Espriu observava, en la citada entrevista amb Romà Gubern, que «al mismo tiempo que he tenido la preocupación de la palabra justa, he tenido presentes las exigencias de orden poético: ritmo, evitar cacofonías, etc.»⁸⁶ De fet, l'apòdosi d'aquesta observació remet als fenòmens de la *compositio* que la tradició retòrica clàssica considera vicis en la prosa i llicències en la poesia: «evitar cacofonías» implica l'atenció per les qüestions eufòniques del discurs; «ritmo» significa aquí la cura per l'ordenació dels mots dins la frase o del vers.

D'entre els primers, els vicis fonètics de la *compositio*, destaca la tendència a evitar tota repetició de sons no controlada per l'autor, com alguns casos d'al·literació: l'homeopròforon, el dispròforon i l'homeotelèuton, així com d'altres figures relacionades, com ara la parequesi, la *derivatio* (el políptoton i la figura etimològica) o la paronomàsia.⁸⁷ Només dues parelles d'exemples, cadascuna d'un poeta diferent, de la vastíssima llista que es podria adduir aquí. La primera edició (1956) de la primera prosa de *Del «Diari 1918»* de Foix («En arribant a la Universitat dels Pares...»), acabava amb una inexcusable repetició del verb, potser deguda a un error de teclista: «I, de tornada a l'alberg, he estripat els gravats que il·lustraven llibres claus-trals i antologies floraleres i els he estripat per la cambra dels quitrans transeünts», reiteració solucionada a l'edició següent (1964) amb les substitucions «he esquinçat els gravats» i «els he escampat per la cambra».⁸⁸ Semblantment, tal i com ha mostrat Jaume Coll, la repetició del mateix mot («poruc») en la rima (el sancionat *mot tornat* de les preceptives trobadoresques) dels versos 104-106 del cinquè cant del *Nabí* carnerià (primera edició, de 1941), n'implicà la destitució de dos versos a l'edició de *Poesia* (1957).⁸⁹ I Tomàs Garcés, al seu temps, ja va remarcar com, «per tal potser d'evitar el xoc o l'enganxament de dues l» al vers 59 del cant primer del mateix llibre (segona edició, de 1947), el vers «la branca el tusta i el bassal l'enllota», es convertí el 57 en «la branca el tusta, i per fangueres trota».⁹⁰ Tornant a Foix, al mecanoscrit de la prosa que comença «Com cada diumenge...» de *L'Estrella d'En Perris*, conservat a l'Arxiu Foix, en un determinat moment llegim «cal manescal», esplèndida cacofonia resolta al mateix autògraf amb el canvi de l'ofici pel de «manya».

D'entre els fenòmens sintàctics de la *compositio*, sens dubte sobresurt la cura per l'ordre dels mots. Espriu n'és un exemple emblemàtic, però n'hi ha arreu de la literatura contemporània; i les motivacions que poden portar a aquesta mena de canvis són prou variades i cal buscar-les en cada cas concret. Només un cas, però esplèndid: l'únic manuscrit conservat del poema que Foix va dedicar a Gabriel Ferrater arran de la seva mort, «Tots hi serem al Port amb la Desconeguda», acaba amb una primera versió dels dos coneguts versos: «Ésser i traspàs fan u: tot roman i tot muda; / tots hi serem al port amb la Desconeguda». Però ja en la versió següent, mecanografiada per a la publicació de la «nadala» del 1973, els constituents del segon hemistiqui del primer vers han estat capgirats («tot muda i tot roman»), de manera que es desfà la rima d'aquests versos (la resta són estramps) i es transforma el ritme anapèstic en iàmbic: el vers, així, guanya «contundència» en esdevenir agut.

D'altres vegades, però, les revisions poden ser originades per l'objectiu no ja d'esmenar la forma sinó de buscar-ne una de determinada. No em sé estar de citar aquí un deliciós fragment d'una carta de Carner a Jaume Pla (del 10 de març de 1962) al voltant de *Museu zoològic*, llibre format per poemes dedicats a diferents espècies animals: «Em plau que els versets

86. GUBERN, Román: «Entrevista con Salvador Espriu», cit. p. 30.

87. Vid. MORTARA GARAVELLI, Bice (1997¹⁰), *Manuale di retorica*, Milà, Bompiani, p. 274-280.

88. FOIX, J. V. (1991): *Del «Diari 1918»*, a cura de Jaume Vallcorba, Barcelona: Quaderns Crema, p. 4 i 5.

89. COLL, Jaume (1998): *Introducció a la història del text*, dins CARNER, Josep: *Nabí*, Barcelona: Edicions 62 - Empúries, p. 68-70.

90. GARCÉS, Tomàs: «El rigor poètic de Josep Carner», cit. p. 191.

hagin pogut servir. L'ur facilitat és nada d'una sèrie de revisions. De primer, he cercat els ensenyaments de la història natural sobre cada espècie; i, en acabat, he fet i refet els versets fins que semblessin espontanis.»⁹¹ Afirmació que, o cal relativitzar, a la llum de les «imprecisions mètriques» que ha trobat Jaume Aulet en el llibre («Concretament un parell de sinèresis a *El mussol* [final del primer vers: «set-cièn-ci-es»] i a *La rata* [final del darrer vers: «dic-cio-nari»] que són excepcionals en el Carner madur i que poden fer pensar en una certa precipitació»),⁹² o bé cal entendre que les imprecisions en qüestió hi són a posta, precisament per donar l'aire d'espontaneïtat que buscava el poeta.

Adequació al codi lingüístic i literari

El zel dels escriptors per la claredat, la precisió i la composició del missatge té un altre vessant, que és el de la seva adequació al codi: a la norma lingüística, d'una banda, i a la preceptiva literària, de l'altra.

En el primer cas, la detecció del que la retòrica anomena vicis contra la *puritas*, contra la correcció gramatical, comporta —en la majoria de casos: trobaríem notables excepcions—, el deixondiment de la voluntat de l'escriptor d'acomodar-los a la normativa lingüística. Aquests desajustaments s'expliquen, en el cas català, per factors endògens de l'escriptor (un primigeni desconeixement de la normativa per part de l'autor novell, una despreocupació pel domini de la gramàtica) o exògens: els canvis en la normativa vigent. Els primers són evidents: ja he esmentat la carta en què Foix advertia a Jaume Pla que «en els primers llibres hi havia falles de redacció» (estilístiques) i, «també, de correcció» (gramaticals) i que, per això, les galerades que li tornava de les seves *Obres poètiques* estaven tan plenes de «mosques». Quant als segons, cal tenir en compte el referent normatiu a què s'acull l'escriptor en el moment d'escriure i publicar les seves obres i que la norma que especifica aquest referent, sobretot en determinades èpoques i en determinades cultures com la catalana, pot variar en períodes més o menys breus, més o menys llargs. Josep M^a Folch i Torres, per posar un cas claríssim d'aquesta situació, «va decidir de grafiar d'acord amb les *Normes* la segona part d'un llibre seu que havia començat amb ortografia tradicional».⁹³ Quan Carner publica, per exemple, la primera versió de *La paraula en el vent*, el 1914, les *Normes ortogràfiques* de l'Institut, del 13, contemplaven la no accentuació dels proparoxítons del tipus «gàbia» o «pèrdua», i així aparegueren al seu llibre, tot i que escandits sense la sinèresi;⁹⁴ però com que sols tres anys més tard, el 1917, al pròleg del *Diccionari ortogràfic*, Fabra va establir la que serà norma definitiva,⁹⁵ el poeta va haver de reparar aquests accents en edicions posteriors per adequar-los al canvi de norma. Igual com va haver de fer Eugeni d'Ors a l'hora de compilar en volum *La lliçó de tedi en el parc* el 1918, amb gloses publicades a «La Veu de Catalunya» el 1916.⁹⁶ La qüestió es complica quan els canvis de la normativa afecten parcel·les més concretes de la gramàtica, com ara l'ortografia de determinades paraules: a la primera edició de la prosa «A les sis de la tarda...» de *Gertrudis*, de Foix, publicada al quadern de «La Revista» de gener-desembre de 1926, llegim: «[...]

91. Citada a PLA, Jaume: *Famosos...*, cit. p. 32 i a SUBIRANA, Jaume: *Josep Carner: l'exili...*, cit. p. 240.

92. AULET, Jaume: *L'obra de Josep Carner*, cit. p. 227.

93. SEGARRA, Mila (1985): *Història de l'ortografia catalana*, Barcelona: Empúries, p. 339.

94. COLL, Jaume (1998): *Introducció* a CARNER, Josep: *La paraula en el vent*, Barcelona: Edicions 62, p. 46.

95. SEGARRA, Mila: *Història de l'ortografia...*, cit. p. 335.

96. Vid. D'ORS, Eugeni (1994): *La lliçó de tedi en el parc, altrament dit oceanografia del tedi*, ed. crítica de Jaume Vallcorba, Barcelona: Quaderns Crema.

els perruquers amb sabates de simolsa s'havien posat les carotes [...]. Els reculls normatius vigents el 1926 (les dues primeres edicions del *Diccionari ortogràfic*, de 1917 i 1923) prescrivien la veu *simolsa* tal i com l'escriu Foix, i així havia de continuar la cosa fins gairebé trenta anys després, a les dues edicions posteriors del mateix diccionari (1931 i 1937) i a la primera del *DGLC* (1932), que és la mateixa ortografia que recullen els diccionaris prefabricats que Foix tenia a casa seva, com el de Labèrnia. No serà fins la segona edició del *DGLC* (1954) que s'esmenarà la forma amb *c*, que és la que recullen els diccionaris autoritzats i actualitzats d'ara (el *DGLC* de Fabra, el *DIEC* o el de l'Enciclopèdia). Però, si el mateix *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover i Moll de *cimolsa* remet a *simolsa*, on adverteix «millor escrit *cimolsa*, que és la forma adoptada en la segona edició del Diccionari Fabra» i si el mateix Joan Coromines, al seu *Diccionari etimològic* dins l'article *cimolsa*, escriu dues vegades «simolsa», què podíem esperar fins i tot d'un escriptor com Foix, tan amatent a la norma? Doncs el que s'esdevingué fou que la «incorrecció» passà per alt no només al poeta sinó també als respectius correctors de les *Obres poètiques* (1964), de l'antologia d'«Óssa Menor» (1973) i de les *Obres completes* (1979), fins que el corrector del *Diari 1918* (1981), quan ja havien passat gairebé trenta anys de la fixació de la forma, hi va fer l'esmena oportuna. També Riba, a l'hora de revisar els seus textos, en paraules de Carles-Jordi Guardiola referides a la segona edició dels *Sis Joans*, «corregirà formes no fixades definitivament el 1928: “câ'l” = “cal”, “tivar” = “tibar”, “dalerós” = “delerós”, “arronçar” = “arronsar”, “tormell” = “turmell”, “cloit” = “clos”, etc.»⁹⁷ Ja ho deia Salvador Espriu en una conversa amb Antoni Batista: «si hom vol afinar, es torna boig, ha de fer qüestió de cada paraula, cosa que no passa amb el castellà. En català no estàs mai segur si és un castellanisme, si és admès, si no és admès..., encara que siguin paraules molt senzilles. [...] Això és una feina absolutament de ximplers, de boigs.»⁹⁸

Dels vicis contra la preceptiva literària, són fàcilment remarcables, concretament, els que atempten contra la mètrica i la versificació: no m'hi deturaré perquè ja disposem d'alguns estudis sobre el tema: sobre els contactes vocàlics en la poesia de Carner,⁹⁹ sobre l'adequació de les rimes en els versos de Riba¹⁰⁰ o sobre l'aplicació de les normes mètriques en Espriu,¹⁰¹ Verdaguier, Maragall, Carner, Riba, Foix¹⁰² o Salvat-Papasseit.¹⁰³ No em sé estar de citar, tanmateix, alguns exemples il·lustratius sobre aquesta qüestió. En primer lloc, la preocupació de Carles Riba, expressada en una carta de l'11 de juny de 1949 al segon editor de les seves *Elegies*, Xavier Benguerel, per l'accentuació de les majúscules, que, si no s'hagués pogut dur a terme, hauria malmès la lectura d'alguns dels versos de les *Elegies*: «He indicat que s'accentuin les majúscules; però em temo que les matrius no deuen existir. Em sap greu especialment per certs noms propis: a l'Elegia XII, per exemple, i a la nota corresponent, tothom pronunciarà Eràto, quan caldria, perquè el vers no s'espatllés i perquè etimològicament fóra així correcte, accen-

97. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 515 n. 6.

98. BATISTA, Antoni (1985): *Salvador Espriu: itinerari personal*, Barcelona: Empúries, p. 54-55.

99. BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1988): «Els diftongs amb “i” en català: la situació dins el *Bestiari* de Josep Carner», dins *Sons i fonemes de la llengua catalana*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 229-245.

100. BADIA I MARGARIT, Antoni Maria (1988): «Algunes normes de prosòdia catalana, segons les rimes de Carles Riba», dins *Sons i fonemes...*, cit. p. 81-96.

101. BOYER, Denise (1986): «Les normes mètriques en Espriu», *Estudis de llengua i literatura catalanes* XII, Barcelona: PAM, p. 191-220.

102. RECASENS, Daniel (1990): «Fonètica i llenguatge poètic», dins *Temes de fonètica i lingüística catalana*, Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 57-81.

103. SULLÀ, Enric (1974): «Sobre l'art del vers a *El poema de la rosa als llavis*», *Serra d'Or*, núm. 179 (agost), p. 19-22.

tuar Èrato.»¹⁰⁴ En segon lloc, la magistral solució de la hipometria de la primera versió publicada del novè vers al·ludit més amunt de Foix (del sonet «Fugiré carrer enllà...»: «¡O-í! Jep, gepó, gepic, ¡o-í!») amb la sola inclusió de la copulativa: «O-í! Jep i gepó i gepic, o-í!».¹⁰⁵ Finalment, un cop d'ull a quatre de les làmines del *Manual* de Blecua permeten d'observar com un poema de 1908 de Guerau de Liost format per tres quartetes amb una rima assonant als versos parells (els senars són estramps) no admesa, en principi, per la preceptiva («son - blavor», «jo - dolor», «fort - horitzons») acaba convertint-se en un dels sonets de la primera *La muntanya d'ametistes* i, revisat, de la segona.¹⁰⁶

Relacionada amb l'aspecte de la preceptiva literària, hi ha la qüestió de l'acomodament del text a les normes del gènere en què s'articula: un «transvasament de gènere», per dir-ne d'alguna manera, comporta la major part de les vegades una revisió de l'autor. Es tracta d'una operació si es vol infreqüent però no pas inconeguda, que planteja un problema que s'escapa dels límits d'aquest estudi: fins a quin punt cal observar aquestes revisions com a «estadis» redaccionals del mateix text. Una possibilitat és la versificació d'un text originàriament escrit en prosa: els canvis operats es veuen clarament supeditats als condicionants de la metrificació (comparem, per exemple, la versió foixiana de «El pàl·lid anònim», en prosa a *Darrer comunicat* i en vers en la felicitació d'aniversari per a Joana Givanel, ambdues del 1970).¹⁰⁷ Una altra possibilitat es realitza en direcció contrària a aquesta: la prosificació de textos en vers (recordem el conegut cas de les dues versions de «La chevelure» de Baudelaire a *Les flors del mal* i als *Petits poemes en prosa*, o les dues formes del text foixià «A la ratlla d'Isil, en llunyania de segles», que publicà acarades, sense variants remarcables, la revista «El Pont», el 1971).¹⁰⁸ Finalment, la «teatralització» dels textos condiciona també modificacions substancials en la seva forma, tant si són originàriament en prosa (tinguem present la *Escenificació de cinc poemes*,¹⁰⁹ duta a terme segons Manuel Guerrero «per suggeriment d'algun dels contertulians de diumenge a la tarda»)¹¹⁰ o en vers (recordem les adaptacions d'Espriu per als muntatges teatrals proposats per Ricard Salvat).

Revisions motivades pel context

Un altre dels elements constitutius de la comunicació verbal amb molts i molt variats potencials generadors de canvis sobre les obres literàries és el del context, el context literari i cultural, és clar, però també l'històric i polític. Certament, potser en aquest més que en cap altre, no sembla pertinent de fer tipologies generalitzadores, per tal com cada obra es crea i es recrea dins el seu medi particular i irreplicable. Em limitaré, doncs, a esbossar alguns d'aquests generadors contextuais que poden obligar els escriptors a revisar els seus textos.

Un d'aquests factors que potser més fàcilment es pot documentar és el de la intervenció de la censura. Joaquim Molas, al pròleg de l'indispensable estudi de Maria Josepa Gallofrè so-

104. GUARDIOLA, C.-J.: *Cartes de C. Riba. II*, cit. p. 388.

105. Vid. VENY-MESQUIDA, Joan R.: *J. V. Foix: l'avantguarda eclèctica*, citat.

106. BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, làmines LXX-LXXIII.

107. FOIX, J. V. (1970): *Darrer comunicat*, Barcelona: Edicions 62 i Id. (1997): *Entre algues do'm la mà*, Barcelona: Quaderns Crema, editat també amb el títol *A Joana Givanel*, Barcelona: L'Amic de les Arts, 2000.

108. FOIX, J. V. (1971): «Quatre poemes», *El Pont*, núm. 51 (març), p. 24-27.

109. Vid. FOIX, J. V. (1993): *Escenificació de cinc poemes*, ed. de Jaume Vallcorba, Barcelona: Quaderns Crema.

110. GUERRERO, Manuel (1996): *J. V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona: Empúries, p. 432.

bre la censura franquista, insinuava una idea similar, referida a la creació, però que es pot ampliar a la recreació: «En el fons, una obra d'aquest tipus [...] pot servir [...] per a l'estudi de qüestions [...] teòriques», com ara l'«ús de determinats recursos retòrics.»¹¹¹ Efectivament, per aconseguir el *nihil obstat* els escriptors havien de recórrer a fórmules retòriques que poguessin camuflar el missatge davant les àvides tisores del censor. Altrament es podien veure obligats a refer els fragments que aquestes no havien deixat passar. A Jesús Ernest Martínez Ferrando, per exemple, la censura li va suprimir una sèrie de fragments del conte *Primaveres tèrboles* (del llibre *Primavera inquieta*). El 19 de juny de 1947, l'autor envià una carta al cap de censura on li deia que «tales supresiones afectan de tal modo a la narración a que corresponden, que no me quedará más remedio que suprimirla toda»; des de censura, segons explica Gallofré, li contestaren «que fes les seves pròpies correccions i que les estudiarien.» I ja el 4 de juliol l'autor notificava els censors que «He reducido el texto y he sacado algunos fragmentos y frases con el fin de suavizar la escena a que corresponden.»¹¹² Semblantment, no crec que en el següent passatge d'una prosa de *L'Estrella d'En Perris* de Foix, «Diuen que la filla de l'esclopaire [...] riu quan s'enaigua a la font de la vila, i es descorda i ensenya un pit; [...]», que cito segons la primera versió, la substitució final, feta sobre proves, a l'edició de 1963, de «ensenya un pit» (que és la lliçó del mecanoscrit i de les galerades) per «aireja el cos» pugui justificar-se per un sobtat atac de pudor del poeta. Un altre exemple, del mateix Foix, documentat en carta, que demostra que la intervenció de la censura pot tenir conseqüències imprevisibles respecte de l'autoria dels canvis: dos anys després de l'aparició de *L'Estrella*, el 9 de juny de 1965, Francesc Vallverdú enviava una nota a Foix en què li deia: «Com que no tinc cap altre joc de compaginades [de *Catalans de 1918*], us deixo aquestes galerades que de moment no necessitem. Amb bolígraf verd he assenyalat els fragments trets per la censura. En Colomines hi va fer els afegitons que indico amb bolígraf vermell per a resoldre els buits» (Arxiu Foix). Qui sí que sembla, contràriament, que va practicar un cert grau d'autocensura (però aquest seria un altre tema) va ser Josep Pla, el qual va assuavir considerablement les referències al sexe, a l'alcohol i a les drogues dels seus *quaderns* manuscrits en el moment de publicar el seu *Quadern gris*.¹¹³

En un altre sentit, les concessions a la pressió de la moda literària poden actuar d'argument per efectuar canvis en les pròpies obres. Jakobson ja va avisar del fet referint-se al cas del poeta rus Ivan Turguènev: «quan va publicar els seus poemes, en va corregir resolutament el ritme i l'estil per millorar-los i ajustar-los a la norma que regnava. Aquesta edició de Turguènev esdevingué la versió canònica d'aquests poemes, i els textos originals no han estat restablerts i rehabilitats fins a la nostra època».¹¹⁴

Encara en un altre sentit, la voluntat d'actualitzar històricament les obres per a una millor comprensió del seu significat obre també un riquíssim ventall d'arguments per a la seva revisió. I no em refereixo només a la *mise au jour* elemental d'aspectes més o menys anecdòtics, com la substitució, a la peça teatral *Peter's bar* de Ramon Vinyes, de la «pianola» i el «xarleston» originals de la versió dels anys vint pels respectius «gramola» i «blues» de la dels cinquanta,¹¹⁵

111. MOLAS, Joaquim (1991): *Pròleg a GALLOFRÉ i VIRGILI, Maria Josepa: L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona: PAM, p. ix.

112. GALLOFRÉ i VIRGILI, M. J.: *L'edició catalana...*, cit. p. 275-276; a l'«Apèndix 14» p. 521-524, hi ha els fragments en qüestió, tal i com havien aparegut en la primera edició i tal com aparegueren en la reedició del 1947.

113. SANDOVAL, Antoni F. (2002): «El quadern gris, censurado», *La Vanguardia* (14 agost), p. 23.

114. JAKOBSON, Roman ([1935]): *La dominant*, dins *Lingüística i poètica...*, cit. p. 145.

115. CAMPS, Assumpta (1994): «Peter's Bar, de Ramon Vinyes (per un estudi crític de les variants)», dins A. V.: *Miscel·lània Joan Fuster*, VIII, Barcelona: PAM, p. 323-332.

sinó a actualitzacions de major envergadura i profunditat com la que justifica, per exemple, la introducció d'un nou personatge (el del lúcid conseller) al tercer acte de la segona *Antígona* espriuana: «El problema de la obra lo he ido viviendo a lo largo de los años; pienso que una obra no está realmente acabada nunca [«un poema no s'acaba: s'abandona» deia Valéry] tanto en lo que atañe a su idea como a su realización. A través de las representaciones, sobre todo la última de Salvat, he ido percibiendo la necesidad de ir trabajando en ella. Desde que la escribí han pasado veinticinco años, ha aparecido una nueva generación... Había que actualizarla, faltaba una salida para liquidar la situación de Creón. Por eso modifiqué el tercer acto, introduciendo un nuevo personaje. He tratado de actualizar la obra buscando al mismo tiempo una mayor profundidad del mito.» I conclou: «Yo creo que existe una estrecha interdependencia entre la vida y la creación literaria. Por eso la modifico a lo largo del tiempo, para que permanezca como cosa viva.»¹¹⁶ I en un altre interviu concedit vuit anys després que aquest, l'entrevistador observa: «L'actitud del protagonista amb Polinices, malgrat les prohibicions, fóra una invitació a la reconciliació entre els dos grups que van participar a la discòrdia» i li pregunta: «¿No creu vostè que falten elements de recolzament per a la projecció del mite en el moment actual? ¿I que frases com “El poble de Tebes que pensi a viure”, entre altres, no basten a donar a l'obra l'ambivalència semàntica esmentada?» A la qual interpellació Espriu contesta amb una altra: «Jo li faig una pregunta a vostè: ¿Ha llegit la versió publicada per Edicions 62?» i com que l'entrevistador respon que no, que només ha llegit «la de “Raixa”», afegeix: «Doncs aquí no hi havia un monòleg final a càrrec d'un conseller (el lúcid conseller) en què atansa la problemàtica d'*Antígona* fins als nostres dies; jo em vaig adonar que *Antígona* no deia prou, que havien passat trenta anys.»¹¹⁷

D'altres vegades la revisió ve motivada per un canvi en el referent: la situació política catalana i la personal de Carner el 1918, quan publica les «Cançonetes del Déu-nos-do» a *Bella terra, bella gent*, eren, certament, ben diverses de les del 1957, quan en publica la darrera versió a *Poesia*. El concepte de la Catalunya somiada que Carner expressa el 1918 havia de ser forçosament diferent del de la Catalunya enyorada el 57: les divergències entre les dues visions, mediatitzades pel context del país i del poeta, havien de desguassar en una necessària revisió d'aquest text. «La composició», deia Tomàs Garcés, tenia el 1918 «un aire “trionfalista”» que Carner «ha atenuat» el 1957. «On deia “que som gent d'anomenada / i millors que tot el món”, ara diu “gent de bella nomenada / la millor cosa del món”. Ja no són, doncs, els catalans els millors; és la bella anomenada, la millor cosa. [...] La “cara enriolada” d'uns versos més avall ha esdevingut “cara asserenada”. [...] En el capítol IV, on és descrita la casa ideal, els quatre darrers versos han estat substituïts per aquests deu: “Una casa tota closa / al servatge, fill del crim; / tota closa a qui vol veure'ns, / doll que som, un escorrim / [...]” I, cap a final del poema, “Nostre temple és en els núvols” s'ha tornat “Conspirem enmig d'un núvol”», etc.¹¹⁸ I Pere Ballart, per la seva banda, a partir de la comparació d'un poema del *Llibre dels Poetas* (1904) amb la versió corresponent dins *Llunyania* (1952), ha volgut mostrar com aquesta darrera versió «s'ha de llegir necessàriament en referència a la biografia del poeta i a les circumstàncies històriques que van condicionar-la».¹¹⁹

116. GUBERN, Román: «Entrevista con Salvador Espriu», cit. p. 28.

117. ISASI ANGULO, A. Carles (1973): «Entrevistes amb Salvador Espriu», *Canigó*, núms. 288 i 289 (Figueres, 14 i 21 abril), p. 8-11 i 10-11; recollida a SALVADOR ESPRIU, *Enquestes...*, I, cit. p. 176-194; la cita és a la p. 186.

118. GARCÉS, Tomàs: «El rigor poètic...», cit. p. 198-201.

119. BALLART, Pere (1995): *Dues versions, un sol estil: el poema «Bèlgica»*, dins SUBIRANA, Jaume (ed.): *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*, Barcelona: Proa, p. 35-48.

Condicionants del canal

Finalment, el canal, entès com el mitjà a través del qual el text arriba als lectors, condiciona també clarament l'aparició de la necessitat revisionista. Sense voler establir generalitzacions reduccionistes ni tipologies exhaustives, és evident que les circumstàncies que condicionen la (re)creació d'un text poden ser diferents si l'escrit en qüestió ha d'arribar als lectors oralment o de forma escrita, i, en aquest darrer cas, si ha d'aparèixer a la premsa diària, en un llibre unitari del mateix autor on cada constituent té la seva funció, en un volum miscel·lani de diversos autors o en un recull d'obres completes, per esmentar només alguns casos clarament tipificats.

La compilació en volum d'escrits publicats a la premsa diària, en primer lloc, comporta sovint una revisió. No només per a la correcció dels errors inherents a la urgència de la periodicitat —diària, setmanal, quinzenal, etc.—, sinó també per a altres qüestions que ja va apuntar Alberto Blecua en el seu memorable *Manual de crítica textual*: «La publicación en la prensa periódica condiciona al escritor profesional, que [...] se ve obligado a ceñirse a unos límites espaciales más o menos rigurosos» i «impide, en general, la revisión de pruebas, por lo que a los errores nacidos de la precipitación en la entrega de originales [...] se une la precipitación en la impresión, hecho que viene a añadir nuevos errores cuando no intervenciones ajenas para acomodar el texto a un espacio determinado. [...] Es frecuente que más tarde los autores recopilen estos textos dispersos y los publiquen en un volumen. Lo normal en estos casos es que el texto sufra correcciones de una tipología más amplia que no puede reducirse a la simple restitución del texto original.»¹²⁰ Una tipologia prou àmplia com per explicar, per exemple, la inclusió de la «Pausa o intermedi» de *La Ben Plantada* orsiana (constituïda per gloses publicades a «La Veu» d'entre el 23 d'agost i el 5 d'octubre de 1911 ordenades cronològicament), amb gloses de 1906 i 1908.¹²¹ O, posem per cas, per justificar el que escrivia Víctor Català a Domènec Guansé en una carta del 1927, probablement motivada per una crítica que aquest havia publicat a la «Revista de Catalunya» de la primera edició en volum de la novel·la *Un film (3.000 metres)* (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926), en la qual, segons Maria Rosa Font, «es fa força evident que aquesta novel·la per entregues que l'autora anava escrivint segons les conveniències de la revista "Catalana" [on havia aparegut per primer cop la novel·la, entre l'abril de 1918 i el setembre de 1921], es va anar bastint progressivament i es va anar allargant sense que l'autora ho pretengués».¹²² Però és que en una altra carta a Francesc Matheu, director de la revista, Víctor Català «confessa que *Un film* és una novel·la "incorrecta, destrabada i man-soia" i que el fet de publicar-la "a raig de borrador, sens un petit interval de repòs" ha provocat que no pogués "assolar les més grosses impureses i ressaltos i cuidar poc o molt de l'estil".»¹²³ Pel que interessa ara, la comparació de les dues versions editades (en publicació periòdica i en volum) hauria de permetre de discriminar, quan s'escaigués, els paradigmes aplicats per «intervenciones ajenas», com deia Blecua, i, sobretot, de reconstruir els paràmetres a què l'autor va haver de sotmetre el text a l'hora d'editar-lo en diari o revista. Hi ha un

120. BLECUA, Alberto: *Manual...*, cit. p. 227-228.

121. D'ORS, Eugeni (1911): *La Ben Plantada*, Barcelona: Joaquim Horta.

122. FONT, M. R. (1993): «*Un film (3.000 metres)*»: la resposta de Víctor Català als models noucentistes, dins PRAT, Enric / VILA, Pep (eds.): *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, Barcelona: PAM, 1993, p. 212.

123. FONT, M. R.: «*Un film (3.000 metres)*»..., cit. p. 213.

124. FOIX, J. V. (1956): *Del «Diari 1918»*, Barcelona: Joaquim Horta, p. 53 i Id. (1970): *Allò que no diu «La Vanguardia»*, Barcelona: Proa, p. 85.

exemple precíós que no em sé estar d'aduir aquí: a l'Arxiu Foix es conserva un full solt, amb datació autògrafa del poeta («octubre 1931»), amb les versions impreses de tres proses, una de les quals (la que comença «De cap a cap del carrer...») havia de tenir una especial fortuna posterior, ja que va aparèixer, el 27 de febrer de 1932, a «La Publicitat», el 1956 dins *Del «Diari 1918»* i el 1970 dins *Allò que no diu «La Vanguardia»*.¹²⁴ Aquesta «fortuna» es concreta en dues vies diferents de reelaboració: la «dietarística» (1931 | *Del «Diari»*) i la «periodística» (1932 | «La Publi» | *Allò que no diu*). En la justificació de les divergències entre les dues vies ha de jugar un paper considerable l'ajustament del text a les normes del canal «dietari» i a les del canal «periòdic». Sumàriament, la reelaboració de la prosa dietarística per a la seva publicació a «La Publicitat» comporta la substitució de l'indefinit, propi del dietari, per l'imperfet i el plusquamperfet, i la concreció dels referents reals de l'escrit: dels personatges («un noi» esdevé «En Joan Estelrich»), de l'espai («el carrer» es transforma en «el carrer de la Creu, de Sarrià») i del temps («Quan érem infants», «en sortint d'estudi» i «a primeres hores de la matinada», dades que no consigna la versió dietarística).

En segon lloc, la compilació de les obres completes d'un escriptor viu motiva tot sovint l'autor a revisar-les. A revisar-les en funció de donar coherència als diferents llibres compilats dins la globalitat de les obres «completes». L'ordenació dels textos proposada per l'autor, per exemple, exigeix una lectura determinada de l'obra: tinguem present la disposició temàtica dels poemes, criticada per uns, vindicada per uns altres, a *Poesia* de Carner. La inclusió d'una obra determinada dins un o altre volum dels de les obres completes, també diu molt de la concepció de la pròpia obra per part de l'autor: altrament no podríem explicar per què Foix va demanar que *Catalans de 1918*, inserit dins la primera edició del primer volum d'obres completes d'Edicions 62, passés al segon volum a la segona edició. Semblantment, el bandeig de certs llibres és símptoma d'una lectura «global» de la pròpia obra: recordem el cas Rodoreda. O l'autèntica refosa de Josep Pla al primer volum de les *Obres completes* de la Selecta, on «canvià el títol ja clàssic pel de *Primers escrits*. I hi introduí nombroses supressions i alguns afegitons, procedents, aquests, de *Llanterna màgica* i de *Relacions*. O pràcticament nous: «La crueltat gratuïta», refosa de la vella narració «Negre i taronja», publicada, ja, al *Vent de garbí*, i «Alta cultura», pel que sembla, absolutament inèdita.»¹²⁵ A la recerca, en darrer terme, de la coherència del volum: «Posats a editar les «Obres completes» les he hagudes de completar i organitzar. No he pogut separar-me ni de l'ordre cronològic ni de l'ordre imposat pel gènere literari. Ara bé: com que gairebé tot el que porto escrit fins ara no són més que successius fragments per a unes hipotètiques memòries de la meua vida, he recollit en aquest volum els escrits referents als primers anys del meu cicle vital. [...] D'aquesta manera, el volum queda lligat i coherent.»¹²⁶

Finalment, una lectura pública, en veu alta, pot ocasionar també l'aparició d'alteracions del text llegit. No tan sols en el moment de «preparar-lo» per a ser llegit, en què la submissió a l'oralitat pot condicionar determinats tipus de canvis, sinó també en el moment de realitzar la lectura. Com que el tema demana una major atenció que la que pot rebre aquí, posaré només alguns exemples d'aquest darrer cas, extrets d'una lectura privada de proses de *Darrer comunicat*

125. MOLAS, Joaquim (1984): *Notes sobre el «Quadern gris», de Josep Pla*, dins A. V.: *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, València: Universitat de València, 1984, p. 228; reproduït dins *Obra crítica* / I, cit. p. 367-386, la cita és a la p. 375. Vid. també GUSTÀ, Marina (1994): «Problemes textuais de l'obra de Josep Pla», *Revista de Catalunya*, núm. 87 (juliol-agost), p. 121-135 i MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1997): «Sobre l'edició crítica de l'obra planiana», *Serra d'Or*, núm. 456 (desembre), p. 75-76 [939-940].

126. PLA, Josep (1956): «Al primer volum de les «Obres Completes»», dins *Primers escrits. Obres completes* / I, Barcelona: Selecta, p. 7.

de Foix, feta pel poeta mateix a casa del doctor Padrós Fradera el 1970. Perquè si bé és cert que les discrepàncies entre el text que el poeta té al davant per llegir i el que llegeix realment poden ser causades per *lapsus* inconscients de lectura («deesses» per «dees»), i que alguns altres reflecteixen tot simplement tics de la parla col·loquial foixiana (llegir «pantofles» en comptes de «plantofes», «dici-dir», «desfeciejava» o «re» per «res»), n'hi ha d'altres que són fruit d'un ram-pell creatiu, si se'm permet l'expressió, que li fa llegir «tempesta» per «temporals», «d'avui» per «d'ara», «em diu que sí, que viu tot sol» per «em diu que viu tot sol» i «pacient, miseri-cordiós i esperançat» per comptes de «pacient i misericordiós»; o la supressió, sense possibi-litat d'haplologia, d'una frase com «amb laberints torbadors, on es perden i es retroben ocells severs amb bec de velles faences» que es converteix en «amb laberints torbadors».

CONCLUSIONS

El fil de la tipologia i dels exemples que he anat descabdellant fins aquí porta inevitablement a una idea que pot servir per concloure, malgrat que de fet la seva utilitat sigui la d'in-sistir sobre un fet evident: que el coneixement de l'actitud de l'autor envers la pròpia obra i l'anàlisi de les seves traces materials poden proporcionar elements imprescindibles a l'hora d'acotar-ne una lectura interpretativa, que és, en definitiva, el que m'interessa. El poema «L'a-se» del *Bestiari* de l'últim Carner (1964) pot ser un exemple il·lustratiu d'aquesta idea. La seva línia argumental es basteix sobre un diàleg entre l'ase i l'estudiant fracassat. Als quatre pri-mers versos, a la primera estrofa, l'ase diu:

Ase que vaig néixer,
ase resto, no?
És, podríem dir-ne,
una vocació.

amb una sinèresi evident al darrer mot del darrer vers que, si bé és de les menys proscri-tes per la normativa (Coromines la situa entre les «pronúncies admissibles però no recomanades» i l'IEC dins les «no rebutjables»),¹²⁷ no és freqüent, com ja hem dit, en el Carner madur. Sabent com sabem el gust de Carner per la revisió, podem postular que aquesta sinèresi hi és em-plaçada amb tota consciència, amb una picada d'ullet al lector per fer-lo adonar que l'ase no domina les arts versificatòries. Però el poema acaba amb l'estrofa següent (vs. 13-16):

Bell punt se m'atansa,
bramo, decaudit.
Ell diu: Ja ho sabies
que no he reeixit?—.

En aquest darrer vers, per mantenir la recurrència pentasil·làbica, cal triar entre fer una si-nalefa totalment antinormativa a «no_he» o una fusió estranya de les dues neutres de «reexit». Crec que podríem trobar motius per justificar tant una opció com l'altra, però m'és ben igual:

127. COROMINES, Joan (1971): «Sobre l'elocució catalana en el teatre i en la recitació» dins *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona: Club editor, p. 94-105, esp. p. 100-101, 103 i 104; IEC (1990): *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana*, Barcelona: IEC, esp. p. 15.

al capdavall, el que sembla que ens està dient el poeta, a través de la tècnica que els formalistes russos (Shklovski al capdavant) anomenaven «revelació dels recursos»,¹²⁸ és que no es tracta d'un vers certament «reeixit». És gràcies a l'explicitació d'aquesta tècnica, però també, i sobretot, al coneixement de l'estímul perfeccionador, revisionista, que empenyia Carner, que podem interpretar amb major grau de certesa que, en el fons, aquesta forma imperfecta posada en boca de l'estudiant connecta amb la del vers quatre de la primera estrofa («vocació»), en boca de l'ase, i, doncs, que el missatge últim del poema no és altre que la identificació entre l'estudiant i l'animal.

Aquesta idea condueix implícitament a una altra —que prové al mateix temps de la constatació que el coneixement de la causa originària de cada canvi resulta també imprescindible per interpretar no només cada variant sinó també cadascuna de les sincronies que conformen els diferents estadis del text— que és que el lector ha d'abandonar aquella actitud innocent que atribueix, ulls clucs, l'autoria absoluta de les obres als escriptors que les signen: cal saber en tot moment quines mans hi han intervingut, des de quins pressupòsits i en quina direcció ho han fet, i fins a quin punt l'escriptor ha assumit aquestes intervencions. En aquest punt, crec que la crítica de textos contemporanis podria aprofitar, com a hipòtesi de treball, el concepte de «comunitat textual», amb què la medievalística designa el conjunt de «mans» (de copistes, d'editors, de traductors, d'exegetes, etc.) de la tradició textual,¹²⁹ que són els que, al capdavall, «construeixen» els textos que arriben al públic. Però aquesta seria una altra història.

RESUM

Entre 1750 i 1830 es consolida entre els escriptors europeus un canvi d'actitud respecte a les traces materials del procés d'escriptura de la pròpia obra. Aquest canvi es concreta en la conservació dels materials que testimonien aquest procés (llibretes de notes, esbossos, dibuixos, esquemes, primeres redaccions, manuscrits, etc.), d'una banda, i en la revisió i consegüent refecció de la pròpia obra, de l'altra. Els motius que impelleixen els escriptors a dur a terme aquests processos de refecció provenen de diversos agents: la mateixa evolució de l'autor, les intervencions dels lectors, els «vicis» de l'obra, l'adequació al codi lingüístic i literari, els condicionants del context i les característiques del canal de difusió. En definitiva, el coneixement de l'actitud de l'autor envers la pròpia obra i l'anàlisi de les seves traces materials poden proporcionar elements imprescindibles a l'hora d'acotar-ne una lectura interpretativa: cal, doncs, acostar-se als textos contemporanis amb un cert esperit crític respecte a la seva autoria.

MOTS CLAU: Literatura contemporània, crítica genètica, crítica textual, crítica literària.

128. SHKLOVSKI, Viktor (1917): *L'art com a artifici*; trad. cast. *El arte como procedimiento*, dins A. V.: *Formalismo y vanguardia*, Madrid, A. Corazón.

129. STOCK, Brian (1983): *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, esp. p. 88-92.

ABSTRACT

A change of attitude came about between 1750 and 1830 among European writers with respect to the material traces of the writing process behind the work itself. These change manifests itself on the one hand in the preservation of the materials that bear witness to that process (notebooks, sketches, drawings, outlines, first drafts, manuscripts etc.), and on the other on revising and thus reworking the work itself. The reasons prompting writers to undertake those reworking processes stem from various factors: the writer's own development, feedback from readers, flaws in the work, bringing the text into line with the linguistic and literary code, the constraints of the context, and the nature of the channel of dissemination. Hence knowing the author's attitude to his or her own work and analysing the material traces left in its wake can provide essential elements for shaping an interpretative reading. Contemporary texts must therefore be approached in a spirit that is to some extent critical as regards their authorship.

KEY WORDS: Contemporary literature, genetic criticism, textual criticism, literary criticism.